

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ
МАРКСИСТСКО-
ЛЕНИНСКОЙ
ЭСТЕТИКИ

ГОТОВО К ПЕЧАТЮ
1984

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ



НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ МАРКСИСТСКО- ЛЕНИНСКОЙ ЭСТЕТИКИ



Сборник статей

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА — 1954

ОТ РЕДАКЦИИ

Настоящий сборник, посвященный некоторым вопросам марксистско-ленинской эстетики, составлен из статей, опубликованных в журнале «Вопросы философии». Статьи переработаны, дополнены авторами и вновь отредактированы. Сборник статей выходит под редакцией В. И. Борщукова, Ф. Я. Матыцина и М. И. Сидорова.

**Отзывы и пожелания читателей просим направлять
по адресу: Москва, В-71, Б Калужская 15
Госполитиздат, редакция философской литературы.**

О МЕСТЕ И РОЛИ ИСКУССТВА В ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

Марксизм рассматривает искусство как явление общественное, как специфическую идеологическую форму, отражающую действительность в художественных образах. В искусстве всегда находит выражение идеология того или иного класса. Оно играло и играет активную роль в общественной жизни, в борьбе классов. Если реакционное искусство всегда служило отживающим общественным силам, то передовое искусство всегда выражало интересы прогрессивных общественных сил, вело борьбу против реакционного общественного строя, против реакционной идеологии, реакционных художественных взглядов.

В условиях социалистического общества искусство является могучим идейным оружием в руках Коммунистической партии, Советского государства в деле коммунистического воспитания народа, в деле строительства коммунизма.

Коммунистическая партия всегда придавала огромное значение советскому искусству, его роли в жизни и развитии советского общества, в идеологической борьбе. Наше искусство отражает общественные отношения социалистического общества, героические дела советских людей — строителей коммунизма, их быт, нравы. Оно является важнейшей частью общего идеологического фронта передовых сил в борьбе против империализма и его реакционной идеологии, за построение коммунистического общества в нашей стране, за победу социализма во всём

мире. Решения Центрального Комитета партии по идеологическим вопросам, по вопросам литературы и искусства направлены против безидейности и аполитичности в литературе, против измены принципам социалистического реализма в искусстве.

Решения Центрального Комитета требуют от советских писателей и художников повышения коммунистической идейности и художественного мастерства, требуют от них создания высокохудожественных произведений, нужных народу.

И. В. Сталин назвал советских писателей инженерами человеческих душ, подчеркнув активную, творчески преобразующую роль социалистического искусства в жизни советского общества, в строительстве коммунизма. Советское искусство призвано служить и служит интересам народа, Советского государства, делу коммунизма, делу прогресса человечества.

«Сила советской литературы, — указывается в постановлении ЦК партии о журналах «Звезда» и «Ленинград», — самой передовой литературы в мире, состоит в том, что она является литературой, у которой нет и не может быть других интересов, кроме интересов народа, интересов государства. Задача советской литературы состоит в том, чтобы помочь государству правильно воспитать молодёжь, ответить на её запросы, воспитать новое поколение бодрым, верящим в своё дело, не боящимся препятствий, готовым преодолеть всякие препятствия».

Советский патриотизм и пролетарский интернационализм, неразрывно связанные друг с другом, составляют главное в идейном содержании советского искусства.

В решениях ЦК партии по вопросам литературы и искусства, в отчётном докладе ЦК XIX съезду партии определены сущность, специфический характер советского искусства, его общественная функция, его место и огромная роль в борьбе за победу коммунизма в нашей стране.

В трудах классиков марксизма-ленинизма дано глубокое определение базиса и надстройки. Надстройка — это политические, правовые, религиозные, художественные, философские взгляды общества и соответствующие им учреждения. В марксистской характеристике надстройки показаны её обусловленность экономическим строем, её исторический характер и служебная роль по отношению к сво-

ому базису; вместе с тем со всей силой подчеркнута величайшая активная роль надстройки.

Марксизм-ленинизм учит нас тому, чтобы каждое общественное явление было понято в его специфике, в его сходстве и отличии от других общественных явлений.

Основные разногласия по вопросу об отношении искусства и литературы к базису и надстройке, имевшие место на страницах нашей печати, сводятся к следующему. Подавляющее большинство товарищей считает, что в искусстве находят своё воплощение и выражение художественные взгляды тех или иных общественных классов, что оно есть явление надстроечного порядка, ибо оно обуславливается соответствующим общественным строем и в конечном счёте — экономикой данного общества; искусство всегда служило определённым классам, было и является идейным оружием в классовой борьбе. Вместе с изменением экономического строя общества происходили изменения в области общественного сознания, в области идеологии, в том числе и в искусстве.

Товарищи, возражающие против этой общепризнанной среди марксистов точки зрения, считают, что искусство является формой общественного сознания и не представляет собой явления надстроечного характера. По их мнению, художественные взгляды и искусство принципиально отличаются друг от друга.

Те, кто не признаёт надстроечной природы искусства, пытается свою неверную позицию «подкрепить» ссылками на произведения классиков марксизма-ленинизма, в частности ссылками на знаменитое «Предисловие» К. Маркса к работе «К критике политической экономии». Они неправильно противопоставляют друг другу надстройку и определяемые базисом формы общественного сознания. По их мнению, формы общественного сознания лишь соответствуют базису, но не относятся к области надстроечных явлений. Эти рассуждения неверны и наивны. Вот что пишет Маркс в указанном «Предисловии»: «С изменением экономической основы более или менее быстро происходит переворот во всей громадной надстройке. При рассмотрении таких переворотов необходимо всегда отличать материальный, с естественно-научной точностью констатируемый переворот в экономических условиях производства от юридических, политических, религиозных, художественных или философских, короче: от идеологических

форм, в которых люди сознают этот конфликт (т. е. конфликт между производительными силами и производственными отношениями.— *Ред.*) и борются с ним»¹.

Таким образом, Маркс в «Предисловии» к «К критике политической экономии», где дана классическая формулировка основных положений исторического материализма, указывает, во-первых, на обусловленность переворота в надстройке корейными изменениями экономической основы, т. е. базиса общества; во-вторых, Маркс здесь прямо к надстройке относит политические, юридические, религиозные, художественные, философские — идеологические формы, т. е. формы общественного сознания.

В «Предисловии» Маркс проводит различие между формами общественного сознания и политической, юридической надстройкой, а не надстройкой вообще. И государство, и право, и все формы общественного сознания, к которым относится и искусство, по Марксу, определяются экономическим строем общества. В этом смысле они и являются надстройкой, или идеологической формой экономического содержания.

Конкретизируя и развивая приведённое положение Маркса о базисе и надстройке, И. В. Сталин в работе «Анархизм или социализм?» писал: «И так как, по мнению Маркса, экономическое развитие является «материальной основой» общественной жизни, её *содержанием*, а юридически-политическое и религиозно-философское развитие является «идеологической формой» этого содержания, его «надстройкой», — то Маркс делает вывод: «С изменением экономической основы *более или менее быстро* происходит переворот во всей громадной надстройке»².

Как видим, здесь И. В. Сталин прямо определяет «идеологические формы» (а философия, искусство, религия — это и есть идеологические формы, или формы общественного сознания) как надстройку.

В речи на могиле Маркса Энгельс, определяя суть открытого Марксом материалистического понимания истории, говорил: «...каждая данная ступень экономического развития народа или эпохи образуют основу, из которой развиваются государственные учреждения, правовые воззрения, искусство и даже религиозные пред-

¹ К. Маркс, К критике политической экономии, Госполитиздат, 1953, стр. 7—8.

² И. В. Сталин, Соч., т. 1, стр. 317.

ставления данных людей и из которой они поэтому должны быть объяснены,— а не наоборот, как это делалось до сих пор»¹.

Как видим, и Энгельс, один из основоположников исторического материализма, в противовес идеализму выводит государство, правовые воззрения, искусство и даже религиозные представления не из них самих, а из экономических основ данного общества, рассматривает их как надстройку над соответствующим базисом. В этом суть исторического материализма.

Определение надстройки как политических, правовых, религиозных, художественных, философских взглядов и соответствующих им учреждений, данное И. В. Сталиным в его труде «Марксизм и вопросы языкознания», является дальнейшим творческим развитием положения Маркса из «Предисловия» к «К критике политической экономии» и приведённого положения из речи Энгельса.

Одна из причин неправильных суждений и путаницы в вопросе об отношении форм общественного сознания (искусства в том числе) к базису и надстройке кроется в неправильном, ненаучном, нематериалистическом понимании того, что такое «форма общественного сознания». То, кто противопоставляет *формы* общественного сознания идеологической части надстройки, т. е. политическим, правовым, религиозным, художественным и философским *взглядам*, рассматривает ту или иную «форму» сознания в полном отрыве от содержания — от политических, или религиозных, или художественных, или философских взглядов. Но такое представление о формах сознания неправильно. Это нечто вроде кантовских форм созерцания или чистого мышления.

Марксисты под понятием «формы общественного сознания» всегда понимали и понимают различные исторически сложившиеся формы *отражения* общественной жизни, общественного бытия. Политические, правовые, художественные и философские взгляды — это и есть различные *специфические формы* отражения экономического строя общества в сознании людей, в сознании общественных классов.

В философских взглядах отражение действительности дано в форме категорий, понятий, определений. В рели-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные произведения, т. II, Госполитиздат, 1952, стр. 157.

гнозных взглядах действительность, общественная жизнь и экономический строй данного общества отражаются в фантастически-иллюзорной, извращённой форме. Художественные взгляды общества, его классов получают своё выражение и воплощение в произведениях искусства и литературы, в которых в форме художественных образов отражена действительность, общественная жизнь. Художественные взгляды выражаются также в теории искусства, в эстетике как науке. Теория искусства и эстетика возникают на основе многогранной человеческой практики, на основе художественной практики как обобщение художественного творчества. Конечно, раз возникнув, эстетические теории сами затем оказывают воздействие на художественное развитие общества, на творчество писателей, поэтов, художников, актёров.

Совершенно очевидно, что те, кто пытается противопоставить политические, художественные, философские взгляды политическим и правовым теориям, искусству, философии как формам общественного сознания, поступают неправильно, занимаются игрой в термины, в слова, цепляются за фразу, за ту или иную букву, не вникая в сущность вопроса, и извращают материалистическую трактовку проблемы о надстроечном характере искусства.

Художественные взгляды как особая специфическая форма отражения действительности, подобно политическим и правовым взглядам, получают своё распространение в обществе, живут в сознании миллионов людей.

В эстетических теориях художественные взгляды общества, его классов выражены в форме категорий, понятий, научных абстракций. В эстетике как науке даны теории о прекрасном в искусстве и действительности, понимание сущности искусства, законов его возникновения, развития и его общественной роли. В эстетике, таким образом, само искусство является результатом научного анализа. Поэтому глубоко ошибаются те товарищи, которые думают, что художественные взгляды сводятся только к теории искусства, к эстетике.

Художественное развитие человечества, о котором писал В. И. Ленин в своих гениальных статьях о Л. Толстом, определяют, конечно, не научные трактаты по эстетике, не различного рода художественные манифесты, а прежде всего само художественное творчество, произведения искусства как конкретное выражение и воплощение

художественных взглядов общества, как правдивое художественное воспроизведение в общественном сознании окружающей нас действительности, общественной жизни.

Таким образом, установление каких-то принципиальных различий между понятиями «художественные взгляды» и «искусство», отнесение первых к надстройке, а второго к формам общественного сознания, лишено научных оснований. Оно вносит лишь путаницу и порождает схоластику.

В искусстве находят своё выражение и воплощение также политические, правовые, религиозные, философские взгляды и нравственные принципы общества. Но эти взгляды и принципы в искусстве даны в художественной форме, в форме образов, живых картин, а не в форме абстрактных понятий. Искусство выполняет свою специфическую общественную, политическую роль через удовлетворение эстетических запросов и потребностей общества, через особое воздействие на чувства и умы людей.

Говорят, что искусство не сводится к идейному содержанию, в нём воплощённому. Это верно. Подлинное искусство есть гармоническое единство идейного содержания и художественной формы. Одно идейное содержание, как и художественная форма, взятые сами по себе, не дают нам подлинного искусства. Разрывать и противопоставлять их неправильно. Однако в единстве формы и содержания последнее является *определяющим*.

Решающим для марксиста в искусстве является идейное содержание искусства, выраженное в художественных образах. Мы различаем реакционное, буржуазное искусство и искусство советское, социалистическое прежде всего по *идейному содержанию*, по тем художественным образам, типам, характерам, которые выражены, воплощены в них. Коренная противоположность идейного содержания буржуазного и социалистического искусства определяется противоположностью общественного, экономического строя капитализма и социализма.

Товарищи, отрицающие надстроечный характер искусства, если бы они довели свою точку зрения до логического конца, неизбежно пришли бы к идеализму. Их взгляд на искусство питает формалистические, аполитичные, антиобщественные тенденции в искусстве и литературе, разоружает в борьбе против реакционного искусства и реакционной идеологии, порождаемых современным капиталистическим базисом.

В чём заключается великий смысл марксистского учения о политических, юридических, религиозных, художественных, философских взглядах и соответствующих им учреждениях как надстройке над соответствующим базисом? До Маркса и Энгельса, до открытия ими материалистического понимания истории, буржуазные философы, социологи рассматривали различные идеологические формы как самодовлеющие, выводили их из развития сознания людей, мирового духа, творческого гения или таланта художника, писателя, философа и т. д. Исторический материализм открыл глубокий источник происхождения всех идеологических форм, в том числе и искусства, в исторически определённых условиях материальной жизни общества, в экономическом строе общества.

Экономический строй общества представляет собой реальный базис, на почве которого возникают соответствующие идеологические, в том числе и художественные, формы (искусство, литература). Художественные образы так или иначе отражают общественные отношения своего времени, своей эпохи. Отражение действительности в искусстве — процесс сложный, опосредованный. Художник испытывает влияние окружающих его условий через эстетические вкусы, нравы, идеалы, мировоззрение, распространённые в данном обществе и отражающие положение общественных классов и классовую борьбу, которые определяются экономическим строем, т. е. базисом данного общества.

На художественное творчество оказывает огромное влияние всё предшествующее развитие искусства. Именно в этой связи приобретает важнейшее значение культурное наследие, передовые художественные традиции в искусстве. Коммунистическая партия, направляя развитие советского искусства, требует от писателей и художников творческого овладения великим классическим искусством прошлого.

Огромное значение имеет метод художественного творчества. Только реалистический метод даёт возможность правдиво отразить общественную жизнь. Только передовые эстетические принципы способны двигать вперёд искусство. И наоборот, эстетические принципы, выражающие интересы реакционных, отживающих классов, глубоко враждебные реализму, неминуемо влекут за собой распад художественного образа, упадок мастерства,

деградацию и загнивание искусства и приводят искусство и литературу к гибели, как это сейчас происходит с реакционным буржуазным искусством в империалистических странах.

Несмотря на опосредованность воздействия экономического строя на художественное развитие, на искусство, материальная, экономическая его обусловленность бесспорна. Коренные причины изменений, переворотов в области политических, художественных, философских взглядов, во всей надстройке общества надо искать не в самих взглядах, а в изменении экономического базиса общества, надстройкой над которым являются все идеологические формы, в том числе и искусство.

Это краеугольное положение исторического материализма для классиков марксизма-ленинизма всегда служило руководящей нитью в их научных исследованиях. Все тайны в духовной, идеологической сфере были раскрыты марксизмом потому, что были объяснены экономическими отношениями.

Опираясь на теорию базиса и надстройки, марксисты разоблачили буржуазные, реакционные, идеалистические эстетические теории о «чистом» искусстве, показав общественную, классовую, в конечном счёте экономическую, основу развития искусства.

Экономическое развитие всегда являлось и является определяющей основой политического и художественного развития общества. Различие художественных образов, героев, типов, характеров, создаваемых художниками, писателями, композиторами в различные эпохи, обуславливается не только художественной фантазией, а прежде всего различием общественного строя, общественных отношений, различием психологии, быта и нравов, различием экономического строя общества.

Художественные образы и типы, созданные классическим древнегреческим искусством, отражают общественный строй своей эпохи, и в этом смысле они неповторимы.

Экономический строй средневековья вызвал к жизни феодальное искусство, искусство, проникнутое религиозными идеями и настроениями, мистикой, идеями о бренности всего земного. Лишь народное художественное творчество в ту эпоху выражало передовые художественные взгляды. Оно являлось выражением борьбы с крепостниками, феодалами за лучшую жизнь.

Зарождение в недрах феодального общества капиталистических экономических отношений, появление на исторической арене новых, передовых общественных сил привели к созданию жизнерадостного по своему внутреннему социальному существу антифеодального искусства эпохи Возрождения. В эпоху французской буржуазной революции, когда революционная борьба народных масс против феодализма возглавлялась буржуазией, идеологи третьего сословия в ряде областей художественного творчества создали выдающиеся произведения искусства. Но в эпоху империализма, когда капиталистический экономический строй и его носитель — буржуазия — стали реакционными, пришло в упадок и буржуазное искусство. Реакционности, гнилости буржуазного базиса и всего буржуазного общественного строя соответствует гнилое, реакционное, декадентское буржуазное искусство. В СССР был ликвидирован старый, капиталистический базис и вместо него был создан новый, социалистический базис. В соответствии с этим была ликвидирована старая, реакционная, буржуазная надстройка и создана новая, социалистическая надстройка, в том числе и самое передовое, самое идейное, революционное по своему духу социалистическое искусство, искусство социалистического реализма, основоположником которого является великий пролетарский писатель Максим Горький. Советское искусство возникло и расцвело в борьбе за создание нового, социалистического общественного строя и является в руках партии и Советского государства мощным идейным оружием в деле коммунистического воспитания грудящихся, в деле борьбы с буржуазной идеологией, с пережитками капитализма в сознании людей.

Советское искусство развивается на основе великих принципов эстетики социалистического реализма. Оно формировалось на основе преемственности, продолжения лучших, передовых традиций русского и всего мирового классического искусства.

Социалистическое искусство проникнуто самыми благородными, самыми возвышенными идеями нашего века. Его главный герой — это великий советский народ, строители социализма: рабочие, крестьяне, интеллигенция — люди, своим творческим трудом создавшие величественное, светлое здание социализма, а теперь строящие коммунистическое общество. Не было в истории таких героев, та-

ких великих исторических деятелей, таких событий и деяний, как в нашу советскую эпоху. Их призвано отобразить и отображает в художественных образах советское искусство.

Те, кто отрицает надстроечный характер искусства и одновременно признаёт, что искусство содержит в себе политические, религиозные, философские, художественные, этические взгляды, проявляет явную непоследовательность. Искусство — одна из идеологических форм, одна из форм выражения идеологии того или иного класса, и в силу этого оно относится к соответствующей *надстройке* над определённым базисом. Для определения места и значения того или иного направления искусства в жизни данного общества необходим конкретно-исторический подход, умение рассматривать каждое историческое явление в его диалектическом развитии. И когда речь идёт о надстройке данного общества, то имеются в виду, конечно, художественные взгляды господствующего класса, выражающие идеологию этого класса и выполняющие функцию защиты данного общественного, экономического строя.

Экономический строй всех антагонистических формаций основан на эксплуатации, угнетении одного класса другим. В каждом таком обществе идёт скрытая или открытая классовая борьба. Этот антагонизм, борьба классов, получает своё отражение в искусстве, в литературе в виде борьбы в них различных направлений — передовых и реакционных, причём новые общественные идеи, взгляды всегда возникают тогда, когда возникает конфликт между новыми производительными силами и старыми производственными отношениями.

Во всех антагонистических формациях наряду с господствующими производственными отношениями, определяющими природу соответствующего базиса, существуют остатки старых экономических укладов и зародыши нового строя, идущего на смену существующему. Наличие различных экономических укладов, за которыми стоят определённые общественные классы, получает своё отражение и в идеологической области. Поскольку господствующими идеями, взглядами всякого классового общества являются идеи и взгляды господствующего класса, то природу надстройки характеризуют, конечно, воззрения и соответствующие учреждения господствующего класса. Это относится и к художественным взглядам,

к искусству. Именно эти взгляды и учреждения выполняют функцию защиты, охраны своего базиса, служат господствующему классу и направлены против других, угнетённых классов. Художественные, политические, правовые и философские взгляды угнетённых классов, своим остриём направленные против господствующих идей и учреждений, против существующего базиса, естественно, не входят и не могут входить в надстройку, созданную господствующим эксплуататорским классом для защиты своего базиса. Они являются мобилизующей, организующей и преобразующей силой, помогающей передовому классу свергнуть старый, реакционный базис и его реакционную надстройку. Политические, художественные и другие взгляды передовых, угнетённых классов представляют собой зародыш, идеологическую часть будущей надстройки.

Так, политические, правовые, философские взгляды рабочего класса, содержащиеся в марксизме, а также его художественные взгляды, нашедшие выражение в зарождавшейся пролетарской литературе и в разрабатываемой марксистами теории искусства, явились мобилизующей, организующей силой, давшей возможность создать революционную армию рабочих и трудящихся крестьян, совершивших Великую Октябрьскую социалистическую революцию. Эта великая армия, возглавляемая Коммунистической партией, ликвидировала старый, буржуазный базис и создала новый, социалистический базис, ликвидировала старую, реакционную, буржуазную надстройку и создала новую, социалистическую надстройку.

Марксистские политические, правовые, философские взгляды, а также искусство социалистического реализма и воплощённые в нём социалистические художественные взгляды вошли как идеологические формы в социалистическую надстройку. Эти взгляды и созданные в соответствии с ними учреждения играли и играют величайшую активную роль в формировании и развитии социалистического базиса, в строительстве коммунизма.

Таким образом, не только обусловленность искусства в конечном счёте экономикой определяет надстроечный характер искусства, но и его активная роль в формировании и развитии своего базиса, в борьбе классов также свидетельствует о его надстроечной природе.

В нашу эпоху борьбы двух систем — социалистической и капиталистической, в эпоху обострённой классовой и

пационально-освободительной борьбы в капиталистическом мире особенно очевидна классовая природа искусства, его функция защиты определённых классовых интересов.

Современное реакционное буржуазное искусство, бесспорно, носит апологетический характер в отношении буржуазного строя, защищает империалистическую, антинародную политику буржуазии. Все реакционные политические взгляды и идеи: антидемократизм, фашизм, мальтузианство, расизм, космополитизм, проповедь вечности войн, человеконенавистничества, мистики, обскурантизма, звериной морали — всё, что характеризует современную реакционную буржуазную идеологию в целом, свойственно и современному реакционному буржуазному искусству. Оно является выразителем, воплощением и проводником всех этих откровенно реакционных идей, взглядов, теорий.

Назначение буржуазного реакционного искусства, как и всей буржуазной идеологии, состоит в духовном, идейном подавлении, растлении народных масс. Его главная задача — убить в массах веру в свои силы, сеять обман, развращать душу, культивировать в массах низменные инстинкты, возбуждать ненависть между народами, быть орудием пропаганды, развязывания и оправдания империалистических войн. Причём не только тот или иной вид буржуазного искусства, а все его виды — живопись, поэзия, драматургия, кино, музыка — имеют общие черты, выражающие сущность империалистической идеологии. Примером этого служат произведения с характерными гангстерскими названиями: «Рождённые убивать», «Убийца своих детей» и другие, появившиеся в последнее время в США. Буржуазное псевдоискусство стремится увести трудящиеся массы от политической борьбы, от классовой борьбы против капитализма. Такова роль реакционного буржуазного искусства, которое служит духовной дубинкой в руках буржуазии.

Противоположную функцию выполняет социалистическое искусство. Оно является орудием коммунистического воспитания трудящихся, защитником социалистического общественного строя, силой, мобилизующей и организующей народные массы на строительство коммунизма, на борьбу за мир между народами, проповедником самых высоких человеческих идеалов, глашатаем великой жизненной правды нашей эпохи.

Светлые, благородные образы, созданные советскими писателями, такие, как Павел Корчагин, Зоя, Воропаев, Батманов, Мересьев и многие другие, являются образцами поведения советских людей. Их любят, им подражают, на них воспитывается наша молодёжь. В этом выражается надстроечная природа и функция социалистического искусства.

Великая Октябрьская социалистическая революция, победа социализма в СССР блестяще подтвердили учение исторического материализма об определяемости надстройки базисом, о том, что вслед за переворотом в экономических отношениях более или менее быстро происходит переворот и во всей общественной надстройке, в том числе и в области художественных взглядов. С уничтожением, ликвидацией старого, реакционного, буржуазного базиса была уничтожена и охранявшая его, находящаяся у него на службе вся громадная реакционная, буржуазная надстройка. Реакционные, буржуазные политические, правовые, художественные, философские взгляды и учреждения были ликвидированы. Полную победу одержали передовые, социалистические правовые, политические, художественные, философские взгляды и соответствующие им учреждения.

Упадочническое искусство мережковских, гиппиус, арцыбашевых, формалистическая живопись — всё реакционное искусство сошло со сцены. «Все эти символисты, акмеисты, «желтые кофты», «бубновые валеты», «ничевики», — что от них осталось в нашей родной русской, советской литературе? Ровным счетом ничего...»¹, — говорил А. А. Жданов.

Как и в области политических, правовых, так и в области художественных взглядов, в идеологии десятков миллионов людей социалистического общества произошёл коренной переворот. Художественные вкусы, образы любимых героев, отношение к буржуазному реакционному искусству, представления о прекрасном и уродливом, возвышенном и низменном изменились в сознании советских людей. Вместо реакционных, буржуазных художественных взглядов в СССР возникли и утвердились новые взгляды, воплощённые в искусстве социалистического реализма.

¹ А. Жданов, Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград», Госполитиздат, 1952, стр. 11.

В условиях социализма в идеологической области в силу отставания сознания сохранились ещё такие пережитки капитализма, как религиозные предрассудки, космополитизм, буржуазный национализм и другие проявления буржуазной реакционной идеологии. В недавнем прошлом в советской литературе были разоблачены чуждые нам эстетические взгляды, проповедовавшиеся Зощенко, Ахматовой и некоторыми другими писателями. Эти пережитки старых взглядов представляют собой обломки старой, реакционной надстройки. Подобные взгляды уже не имеют классовой почвы в нашей Советской стране, но они поддерживаются капиталистическим окружением, которое стремится сохранить реакционные пережитки прошлого в сознании людей. Со всеми этими пережитками наша партия ведёт и будет вести самую непримиримую борьбу.

* * *

Товарищи, отрицающие надстроечный характер искусства, утверждают, что факт долговечности классического искусства свидетельствует якобы о том, что искусство не представляет собой надстроечного явления, что оно развивается по иным законам, чем надстройка. Действительно, классическая литература и искусство не только не исчезли, а, наоборот, приобрели в социалистическом обществе новую жизнь, получили здесь невиданно широкое распространение. Они удовлетворяют и будут впредь удовлетворять всё возрастающие эстетические потребности, запросы и вкусы советских людей. Но это обстоятельство отнюдь не опровергает надстроечного характера классического искусства прошлого.

Великое реалистическое искусство в силу целого ряда причин переживает свою эпоху, продолжает жить, правда, особой жизнью, и после ликвидации условий, в которых оно возникло. Чем же это объясняется?

В классическом искусстве прошлого сохраняет для нас художественное значение, продолжает доставлять нам эстетическое наслаждение прежде всего его правдивость, передовое идейное содержание, выраженное в прекрасной художественной форме. Классическое искусство, как правило, не было апологетическим по отношению к общественному, экономическому строю, на почве противоречий которого оно обычно и возникало. Наиболее выдающиеся произведения искусства появлялись главным образом в переломные

эпохи, в периоды, связанные с крупнейшими социальными переворотами. В силу этого классическое искусство было так или иначе направлено против всего старого, отживающего, реакционного, против общественной несправедливости, против социального зла, против гнилых, негодных нравов. Таким искусством было русское классическое реалистическое искусство XIX века, боровшееся против крепостничества, против царизма, — искусство Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, Глинки, Мусоргского, Чайковского, Сурикова, Репина, Л. Н. Толстого, Некрасова, Салтыкова-Щедрина и других великих деятелей русской культуры.

Герцен писал о себе и своих современниках: «Главным камнем на дороге лежало чудовищное *крепостное право*... Против крепостного права и были устремлены все наши удары, все усилия; устранению его мы подчинили все интересы»¹. Пушкин писал, что он вслед за Радищевым восславил свободу.

Ненависть к самодержавно-крепостническому строю, борьба за свободу, против деспотизма и произвола, страстное утверждение идей патриотизма, народности и гуманизма делают близкими нам произведения русского классического искусства. «Боевое искусство, ведущее борьбу за лучшие идеалы народа — так представляли себе литературу и искусство великие представители русской литературы»².

Великое русское реалистическое искусство духовно вооружало передовые силы, боровшиеся против крепостничества, прокладывало дорогу обществу, идущему ему на смену. Эстетические идеи революционных демократов сыграли огромнейшую роль в развитии русского реалистического искусства и литературы XIX века. В них с наибольшей силой и глубиной развиты принципы идейности, реализма, народности и активной роли искусства в жизни общества. Эстетика русских революционных демократов — Белинского, Герцена, Огарёва, Чернышевского, Добролюбова — есть высшая ступень в развитии эстетической мысли домарковского периода. Под влиянием передовых взглядов революционных демократов

¹ А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем. Под редакцией М. К. Лемке, т. XIX, 1922, стр. 125.

² А. Жданов, Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград», стр. 18.

выросли такие имеющие всемирную значимость явления, как русская классическая литература второй половины XIX века, как «Могучая кучка» в музыке и передвижники в живописи. К этой линии вплотную примыкает и продолжает её уже с позиций революционного пролетариата А. М. Горький — основоположник литературы социалистического реализма, открывший своим творчеством качественно новый этап в художественном развитии всего человечества.

Великое классическое искусство прошлого всегда было проникнуто духом борьбы против отживающего, старого, против общественного зла своего времени. В этом заключается жизненная сила подлинно великого искусства, в этом причина того, что оно продолжает жить и тогда, когда общественный строй, эпоха, его породившие, ушли уже в прошлое.

Классическое реалистическое искусство продолжает сохранять для нас своё идейно-эстетическое значение и в силу своей глубокой народности. Оно народно прежде всего по своей направленности против эксплуататорских классов, а также потому, что оно своими истоками уходило в народную толщу, в народное творчество. Оно вбирало в себя народные мотивы, художественные образы, созданные народом, выражало в том или ином виде, более или менее полно думы, чаяния, надежды, мечты народа, было проникнуто любовью к народу и к его светлому будущему. Это относится к творчеству Глинки и Мусоргского, Пушкина и Лермонтова, Репина и Сурикова, Шекспира и Гёте, Леонардо да Винчи и многих других корифеев реалистического искусства.

Бессмертные художественные образы, музыкальные мотивы, песни, мифы, сказки, легенды создавались народом в течение веков. Они вошли в классическое искусство целиком или подверглись дальнейшей художественной обработке, вдохновляя на создание великих произведений искусства. В силу этого великое искусство, так или иначе связанное с народом и народным творчеством, не может умереть, как не может умереть и сам народ.

Конечно, в классическом русском искусстве есть классовые различия. В нём представлено и искусство, выражающее взгляды, вкусы, настроения просвещённого дворянства и дворянских революционеров, и искусство революционных демократов — идеологов крестьян-

ской революции, и творчество Толстого как своеобразное художественное отражение русской крестьянской революции; в конце XIX века выступил в литературе борец пролетарской революции А. М. Горький. И, несмотря на эти классовые различия, всё передовое русское искусство было направлено против злейших врагов народа — против царизма и крепостничества. Поэтому русское классическое искусство близко и дорого народу, уничтожившему капитализм и создавшему социалистический общественный строй в своей стране.

Одной из важнейших причин длительной жизни классического искусства является то, что оно глубоко и правдиво отразило общественный строй, классовую борьбу, быт, нравы своей эпохи, наиболее выдающиеся события в жизни народа.

Реалистическое искусство, как и наука, даёт нам познание действительности, истину, но в художественной форме. Энгельс писал о творчестве Бальзака, что он из «Человеческой комедии» узнал об истории французского «общества», об эпохе, изображённой им в галерее художественных образов, больше, чем из всех исторических исследований того времени, вместе взятых. Это относится ко всему великому, передовому реалистическому искусству.

«...Если перед нами действительно великий художник, — писал Ленин о Льве Толстом, — то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях»¹.

Подлинный художник в художественных образах своих произведений всегда даёт отражение типического — того, что с наибольшей полнотой выражает сущность данной эпохи, определённой социальной силы, сущность тех или иных социальных явлений.

В художественных образах, выражающих типическое в общественной жизни, проявляется политическое отношение художника к действительности, к общественной жизни, к историческим событиям.

Классические произведения реалистического искусства дают типическое изображение действительности, наиболее характерных жизненных явлений своего времени. В силу этого классическое искусство сохраняет для нас

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 15, стр. 179.

свою познавательную ценность. «Илиада» и «Одиссея» раскрывают нам в художественных образах быт, нравы, взгляды, чувства, настроения людей античной эпохи. «Война и мир» Толстого даёт художественные образы и картины периода Отечественной войны 1812 года.

Нередко великие художники прошлого, будучи реалистами, даже вопреки своему мировоззрению и политическим симпатиям давали правдивую художественную картину той или иной эпохи.

Классическое искусство не просто правдиво отразило свою эпоху, а отразило её в *высокохудожественной форме*. В нём идейное содержание и художественная форма даны в гармоническом единстве, образуя прекрасные творения, доставляющие нам величайшее эстетическое наслаждение, подлинную радость.

А. А. Жданов отмечал глубокую правоту А. Н. Серова, который говорил: «Над истинно-прекрасным в искусстве — время бессильно; иначе бы не любовались ни Гомером, Данте и Шекспиром, ни Рафаэлем, Тицианом и Пуссенom, ни Палестриною, Генделем и Глюком»¹.

В великих произведениях классического искусства содержится немало общечеловеческого. Не противоречит ли признание наличия в подлинно передовом, реалистическом искусстве, в его великих произведениях элементов общечеловеческого, того, что волнует людей разных эпох, утверждению о классовости искусства и художественных взглядов? Нет, не противоречит. Об этом пишет Маркс в своём «Введении» к «К критике политической экономии», объясняя нам, почему древнегреческое искусство продолжает доставлять нам эстетическое наслаждение. Солнечная, светлая радость, безутешное горе матери, глубокое чувство любви, дружбы, дух борьбы против несправедливости, против зла, выраженные в поэзии, в музыке, в живописи, в скульптуре, при всех различиях присущи людям различных эпох.

Классическое искусство каждой эпохи, будучи порождением своей эпохи, представляет собой ступень в художественном развитии не только своего народа, но и всего человечества. В подлинно великих произведениях

¹ См. А. Жданов, Вступительная речь и выступление на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б), Госполитиздат, 1952, стр. 25.

искусства, как и в науке, обнаруживается живой творческий гений народа. Великие представители русского искусства являются олицетворением творческого гения русской нации.

Ленин писал о творчестве Толстого: «... в его наследстве есть то, что не отошло в прошлое, что принадлежит будущему. Это наследство берет и над этим наследством работает российский пролетариат»¹.

В великом реалистическом искусстве каждого народа содержится то, что принадлежит всему человечеству. СССР гордится тем, что его народы внесли свой великий вклад в сокровищницу мирового искусства. Социалистическое искусство, представляя собой принципиально новое явление в духовной жизни общества, высшую ступень в художественном развитии человечества, вместе с тем опирается на все великие достижения в области мирового искусства, критически осваивая их.

Коммунистическая партия всегда вела непримиримую борьбу против вульгаризаторов, нигилистически, анархически относившихся к великим завоеваниям человечества в области культуры, достигнутым в прошлые эпохи.

Партия решительно разоблачила махистско-богдановскую основу пролеткультовских и рапповских «теорий», глубоко враждебных советскому искусству. Борьба против антимарксистских нигилистических взглядов в эстетике является составной частью общей борьбы партии против формализма и натурализма, за социалистический реализм в искусстве и литературе.

Центральный Комитет партии в постановлении об опере «Великая дружба» В. Мурадели, подвергая критике формалистическое направление в советской музыке как явление, отражающее влияние буржуазной идеологии, буржуазной декадентской музыки, указывает на отрыв некоторых композиторов от художественного творчества народа, на забвение ими передовых традиций классической русской и мировой реалистической музыки.

«Попирая лучшие традиции русской и западной классической музыки, — говорится в этом постановлении, — отвергая эти традиции, как якобы «устаревшие», «старомодные», «консервативные», высокомерно третируя композиторов, которые пытаются добросовестно осваивать и

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 16, стр. 297.

развивать приёмы классической музыки, как сторонников «примитивного традиционализма» и «эпигонства», многие советские композиторы, в погоне за ложно понятым новаторством, оторвались в своей музыке от запросов и художественного вкуса советского народа, замкнулись в узком кругу специалистов и музыкальных гурманов, снизили высокую общественную роль музыки и сузили её значение, ограничив его удовлетворением извращённых вкусов эстетствующих индивидуалистов».

В этом же постановлении указывается на необходимость развивать в советской музыке реалистическое направление, основами которого являются «признание огромной прогрессивной роли классического наследства, в особенности традиций русской музыкальной школы, использование этого наследства и его дальнейшее развитие, сочетание в музыке высокой содержательности с художественным совершенством музыкальной формы, правдивость и реалистичность музыки, её глубокая органическая связь с народом и его музыкальным и песенным творчеством, высокое профессиональное мастерство при одновременной простоте и доступности музыкальных произведений...».

Коммунистическая партия всегда требовала и требует от представителей советского искусства, чтобы они учились художественному мастерству у классиков русского и мирового искусства с тем, чтобы превзойти лучшие образцы искусства прошлого во всех отношениях.

Классическое искусство прошлого сохраняет для социалистического общества значение великого культурного наследия. Это наследие продолжает играть прогрессивную роль, и поэтому оно живёт, сохраняется, поставлено на службу народу. Социалистическое общество, советский народ — подлинники хранители великого наследия прошлого, всех сокровищ, созданных человечеством.

«Не надо забывать, что СССР является сейчас поллиципным хранителем общечеловеческой музыкальной культуры так же, как он во всех других отношениях является оплотом человеческой цивилизации и культуры против буржуазного распада и разложения культуры»¹, — говорил А. А. Жданов.

Некоторые товарищи вульгарно восприняли и примитивно истолковали положение И. В. Сталина о том, что

¹ А. Жданов, Вступительная речь и выступление на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б), стр. 29.

надстройка ликвидируется, уничтожается, исчезает вместе со своим базисом. Это сталинское положение относится ко всей надстройке как к определённой системе реакционных политических, правовых и других взглядов и соответствующих им реакционных учреждений, ставших тормозом развития производительных сил общества.

История свидетельствует, что при революционных переломках, ликвидирующих старую, реакционную надстройку, сохраняется известная преемственность в области передовых философских и в особенности художественных взглядов. При отсутствии этой преемственности не было бы художественного развития человечества на протяжении веков. Но разве эта преемственность, сохранение всего ценного, великого, гениального и прогрессивного в искусстве опровергает его надстроечную природу? Конечно, нет.

Советский народ, руководимый Коммунистической партией, критически осваивает культурное наследие всех народов, созданное в прошлые эпохи. Он отбирает всё истинно гениальное и прекрасное, что может вдохновлять и сегодня советских людей на великие дела в различных областях деятельности, и отбрасывает всё гнилое, реакционное, выражающее интересы эксплуататорских классов, всё то, что задерживает общественное развитие.

Беря из наследства прошлого всё прекрасное, прогрессивное, великое, созданное творческим гением народов, следует иметь в виду, что новые эпохи, новые задачи всегда рождают новых героев, предъявляют новые требования к искусству, к художественному развитию общества. Классическое искусство прошлого, даже самые великие его творения, не дают ответа на современные вопросы, волнующие умы и чувства советских людей. Нам нужны свои великие произведения искусства, достойные нашей эпохи, нам нужна своя, *советская* классика.

Большие задачи, стоящие перед советским искусством в период перехода от социализма к коммунизму, ясно указаны и сформулированы в отчётном докладе ЦК КПСС XIX съезду партии: «Наша советская литература и искусство должны смело показывать жизненные противоречия и конфликты, уметь пользоваться оружием критики, как одним из действенных средств воспитания. Сила и значение реалистического искусства состоит в том, что оно может и должно выявлять и раскрывать высокие душевные

качества и типичные положительные черты характера рядового человека, создавать его яркий художественный образ, достойный быть примером и предметом подражания для людей... Долг наших писателей, художников, композиторов, работников кинематографии — глубже изучать жизнь советского общества, создавать крупные художественные произведения, достойные нашего великого народа»¹.

В этих положениях определено направление развития советского искусства, а также развития марксистской эстетики.

Социалистический общественный строй, руководство и забота Коммунистической партии о советском искусстве, о его творцах создают все возможности для беспрецедентного расцвета социалистического искусства. Деятели советского искусства уже создали немало выдающихся произведений, высоко оценённых народом, но жизнь, возрастающие художественные запросы советского народа предъявляют новые, ещё более высокие требования к советскому искусству.

Итак, только марксистское понимание искусства даёт возможность научно понять законы его подъёма, расцвета, упадка и нового подъёма, весь сложный и противоречивый процесс прогрессивного, поступательного художественного развития человечества. Оно позволяет понять действительную роль искусства, борьбу его передовых и реакционных направлений, выражающих борьбу общественных классов, передовых и реакционных общественных сил.

Только марксистское понимание искусства идейно, теоретически вооружает работников социалистического искусства, призванных отображать великую правду новой жизни, быть подлинными инженерами человеческих душ, активными строителями коммунистического общества.

¹ Г. Маленков, Отчётный доклад XIX съезду партии о работе Центрального Комитета ВКП(б), Госполитиздат, 1952, стр. 73—74.



ОБ ОБЪЕКТИВНОМ ХАРАКТЕРЕ ЗАКОНОВ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

В. С. Кеменов

Можно ли говорить о наличии законов искусства? Можно ли говорить о наличии законов живописи, поэзии, архитектуры, театра, музыки и т. д.?

Если можно (а каждый художник, писатель, архитектор, композитор и т. д., т. е. каждый творческий работник, создающий художественные произведения, практически имеет дело с такими законами и осознанно или неосознанно вынужден считаться с ними), то возникает вопрос: каково отношение этих законов искусства к процессам объективной жизни, действительности? Имеют законы искусства объективный характер или нет? Ответ на эти вопросы представляется важным и для теории и для практики искусства, т. е. и для искусствоведческой науки и для художественного творчества, ибо никакая наука не может жить и развиваться без признания объективных закономерностей и никакая практика не может полноценно развиваться без теоретического осмысления её путей.

Марксизм считает, что законы науки отражают объективные процессы, происходящие в природе и обществе независимо от воли людей. Наука существует и развивается, опираясь на признание объективных закономерностей и изучение этих закономерностей. Люди, отрицающие это положение, отрицают, по сути дела, науку и становятся на путь субъективного идеализма.

В искусствоведении и эстетике немало вреда причинили махистские субъективно-идеалистические установки, послужившие, как известно, теоретической базой для формализма и борьбы пролеткультовцев и рапповцев против реалистического искусства. Беспочвенность этих установок видна уже из того, что они полностью игнорируют весь многовековой опыт реалистического искусства и ценные наблюдения и обобщения художников-реалистов, раскрывающие глубокую связь между законами жизни и закономерностями творческого процесса. Разгром махизма и богдановщины В. И. Лениным в его книге «Материализм и эмпириокритицизм» и разоблачение рецидивов богдановщины И. В. Сталиным в его произведениях «Марксизм и вопросы языкознания» и «Экономические проблемы социализма в СССР» имеют огромное значение и для борьбы против субъективно-идеалистических течений в эстетике, для защиты и утверждения реализма в эстетике и искусстве.

ПРАВДИВОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ЖИЗНИ — ЗАКОН РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Все формалистические «теории» в области искусства объединяет одна общая черта: игнорирование объективной закономерности процессов действительности и их значения для творчества художника. Излюбленная теориейка эстетов и формалистов строится на том, что они объявляют искусство «выше жизни», утверждая, что искусству присущи свои особые закономерности «чистой формы», характер которых якобы совершенно не имеет ничего общего с закономерностями жизни, с объективными процессами реальной действительности.

О том, каковы эти особые закономерности художественной формы, ведётся множество жарких споров и имеется столько же различных точек зрения, сколько разных школ, школок, групп и группировок существует в формалистическом лагере. Но при всех спорах все эти эстетско-формалистические течения объединяет общее убеждение в том, что закономерности искусства совершенно не зависят от объективных закономерностей реального мира, что художник в силу своей гениальности сам «создаёт» своим творчеством «законы» искусства, вне всякой связи с жизнью, с реальной действительностью.

Импрессионисты сводят задачи искусства к передаче беглых субъективных ощущений художника и в погоне за световыми эффектами проявляют полное равнодушие к предметам и закономерностям реального мира, к людям, их деятельности, их духовной жизни. «Главное лицо в картине — свет»¹, — говорил Манэ.

Устойчивые связи и закономерности объективной жизни импрессионисты по существу отрипают, подменяя их комплексом субъективных ощущений художника.

Теоретики экспрессионизма осуждали реалистическое искусство за то, что его формы развиваются из предметно-видимого мира. «Грубо говоря: в этом искусстве всегда можно узнать, в чём дело», — негодует Гаузенштейн. Взамен этого экспрессионизм требует, чтобы в искусстве проявлялась «страсть художника, его фанатизм по имя динамики, произвол по отношению к объекту...»².

Теоретики кубизма Озанфан и Жаннере рассматривали картину как простое сочетание форм и цветов, ничем не связанное с реальными вещами, и заявляли: «Идеал, к которому стремятся кубизм и пуризм, — создавать сочетания, ничем не обязанные природе»³.

Наконец, американский сюрреалист Сальвадор Дали, автор наиболее отталкивающих, бредово-патологических «картин», заявляет, что задача сюрреализма — «способствовать полной дискредитации объективной реальности».

Сюрреалисты подчёркивают, что источник всего того, что ценно в искусстве, есть подсознательное и их живопись и поэзия есть выражение подсознательного.

Отсюда тот анархический произвол и авантюризм в области художественной формы, которые столь свойственны формалистическим течениям в живописи, музыке, скульптуре, поэзии и т. д. и которые пагубно отражаются на искусстве. Будучи оторвано от жизни, искусство вырождается в пустое штукарство и трюкачество и неизбежно приходит в упадок.

Буржуазные идеологи в качестве излюбленного аргумента против реализма используют насквозь лицемерные,

¹ См. *Н. Моклер*, Импрессионизм, его история, его эстетика, его мастера, стр. 26.

² *В. Гаузенштейн*, Об экспрессионизме в живописи. Сборник «Экспрессионизм», М. 1923, стр. 140, 149. (Курсив мой.—В. К.)

³ Цит. по книге «Мастера искусства об искусстве», т. III, Изогиз, М. 1934, стр. 473.

идеалистические рассуждения о «свободе творчества» как о «специфике» искусства, якобы несовместимой с признанием каких-либо объективных законов в действительности и в искусстве. Согласно этим рассуждениям буржуазных эстетов «свобода творчества» художника есть полная независимость его от каких бы то ни было законов объективной жизни, а сходство произведения искусства с реальными предметами считается чем-то недостойным подлинного художника.

Упадочное буржуазное искусство с позиций идеалистического мировоззрения отрицает самое существование этих объективных законов и даже существование самой объективной действительности; оно стремится доказать, что мир есть царство хаоса и случайностей и что художник имеет полное право на произвол по отношению к этому хаосу, так как только полнейший субъективизм якобы обеспечивает ему «свободу творчества». В своём крайнем выражении такой взгляд смыкается с реакционной философией персонализма, докатившегося до утверждения, что «люжь есть проявление свободы» (*Хокинс*). Именно такой «свободой творчества», т. е. пренебрежением объективной реальностью и её законами, вызваны к жизни различные уродливые «произведения» современных формалистических писателей и художников США, Англии, Франции и других капиталистических стран. Произвол и авантюризм, безрассудство и трюкачество, бред параноика, мистицизм и иррационализм объявляются всем хором реакционных буржуазных искусствоведов проявлением «свободы творчества». «Каждый из нас имеет право на своё собственное сумасшествие», — заявляет Сальвадор Дали.

Буржуазно-индивидуалистическому, анархическому толкованию «свободы творчества» и импрессионизмом, и экспрессионизмом, и сюрреализмом марксистско-ленинская эстетика противопоставляет своё понимание свободы творчества, основанное на понимании свободы как познанной необходимости. Энгельс писал: «Не в воображаемой независимости от законов природы заключается свобода, а в познании этих законов и в основанной на этом знании возможности планомерно заставлять законы природы действовать для определенных целей. Это относится как к законам внешней природы, так и к законам, управляющим телесным и духовным бытием самого человека, — два класса законов, которые мы можем отделять один

от другого, самое большое в нашем представлении, отнюдь не в действительности» ¹.

Тот факт, что Энгельс пишет здесь об объективном характере законов, управляющих «телесным и духовным бытием самого человека», достаточно ясно указывает, что и такой вид духовной деятельности человека, как литература и искусство, опирается на объективные законы. Глубокое изучение художником жизни с целью познания закономерностей её развития является важнейшим условием искусства, незыблемой основой создания художественно полноценных образов, непреложным требованием эстетики социалистического реализма. Свобода творчества советского художника, основанная на изучении и познании им действительности, её законов (осознанная необходимость), есть свобода отражать и выражать в искусстве правду жизни, свобода честно служить своим искусством своему народу и всему передовому человечеству. Иное толкование «свободы творчества» неизбежно ведёт к субъективизму и формализму.

В постановлениях Центрального Комитета Коммунистической партии по вопросам литературы и искусства указывалось, что незнание жизни, отказ художника от глубокого изучения законов её развития ведут к безидейности и аполитичности, к антинародности в искусстве, порождают произвол и формалистическое трюкачество в вопросах художественной формы. Всё это приводит к нарушению основных закономерностей искусства, к распаду образов, а в конечном счёте — к ликвидации самого искусства.

В советской искусствоведческой литературе 20—30-х годов формалистические взгляды, отрицающие объективный характер содержания художественных произведений и познавательную роль искусства, выступали в союзе с измышлениями вульгарной социологии, которая рассматривала исторический процесс с меньшевистских позиций, сводила весь ход истории к деятельности и борьбе между собой господствующих эксплуататорских классов и совершенно игнорировала роль народных масс, трудящихся классов в историческом развитии общества. В области искусствоведения вульгарные социологи отрицали правдивость в искусстве, реализм, народность, объявляя эти категории «внеклассовыми» и требуя рассматривать искус-

¹ Ф. Энгельс, Алти-Дюринг, Госполитиздат, 1953, стр. 107.

ство как форму идеологии, родственную не науке, а религии.

Конечно, религия, как и искусство, будучи общественным явлением надстроечного характера, обусловлена в своём развитии базисом. «Даже туманные образования в мозгу людей, и те являются необходимыми сублиматами [продуктами] их материального жизненного процесса...»¹

Но из этого не следует, что объективное содержание религии и искусства — одно и то же; не следует, что творческий процесс и вся практическая деятельность художника, композитора, драматурга, архитектора, писателя и т. д. одинаковы с процессом деятельности проповедников какой-либо религиозной системы только на том основании, что и те и другие выражают определённое мировоззрение, в классовом обществе — классовое, обусловленное в конечном счёте базисом. Что касается искусства, то нельзя понять ни его действительной роли в борьбе классов, ни причины долговечности его вылающихся произведений, если исследовать искусство независимо от того, правдиво или ложно оно по отношению к действительной жизни, и рассматривать искусство только как «социально организованный опыт» данного класса.

Напомним, что Ленин, критикуя Богданова, дал глубокую критику именно такой точки зрения махистов. «Католицизм, — писал Ленин, — «социально организован, гармонизован, согласован» вековым его развитием; в «цепь причинности» он *«укладывается»* самым неоспоримым образом, ибо религии возникли не беспричинно, держатся они в массе народа при современных условиях вовсе не случайно, подлаживаются к ним профессора философии вполне «закономерно». Если этот несомненно общезначимый и несомненно высоко-организованный социально-религиозный опыт «не гармонирует» с «опытом» науки, то, значит, между тем и другим есть принципиальная, коренная разница, которую Богданов стер, когда отверг объективную истину»².

Существует ли между искусством и религией в их отношении к действительности принципиальная, коренная разница? С точки зрения реалистической эстетики — существует. С точки зрения махистской, богдановской, — нет.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. IV, стр. 17.

² В. И. Ленин, Соч., т. 14, стр. 112—113.

В спорах и в борьбе с махистами Ленин отстаивал материалистическое понимание как науки, так и искусства. В 1910 г. в «Заметках публициста» Ленин писал: «В наше время в области науки, философии, искусства выдвинулась борьба марксистов с махистами. По меньшей мере смешно закрывать глаза на этот общеизвестный факт»¹.

Ленин разъяснял, что с точки зрения марксизма, в отличие от махизма, исторически условны пределы приближения наших знаний к объективной абсолютной истине, но безусловно существование этой истины, безусловно то, что мы приближаемся к ней. Исторически условны контуры картины, но безусловно то, что эта картина изображает объективно существующую модель. «Одним словом, исторически условна всякая идеология, но безусловно то, что всякой научной идеологии (в отличие, например, от религиозной) соответствует объективная истина, абсолютная природа»².

Имеется ли для искусства, в отличие, например, от религии, такая существующая объективно, вне сознания художника модель, с которой авторы сравнивают свои произведения и ко всё более полному изображению которой постепенно приближается реалистическое искусство в ходе своего многовекового развития? Конечно, имеется! Это и есть жизнь, объективная действительность, отвечают сторонники реалистической эстетики и в *этом смысле* подчёркивают родственность искусства и науки.

Взгляды русских революционных демократов, страстных борцов за реализм в искусстве, особенно характерны в этом отношении.

В. Г. Белинский, для которого содержанием и исходным пунктом и для науки и для подлинного искусства была реальная действительность, писал: «...Видят, что искусство и наука не одно и то же, а не видят, что их различие вовсе не в содержании, а только в способе обрабатывать данное содержание. Философ говорит силлогизмами, поэт — образами и картинами, а говорят оба они одно и то же... Один *доказывает*, другой *показывает*, и оба *убеждают*, только один логическими доводами, дру-

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 16, стр. 185.

² В. И. Ленин, Соч., т. 14, стр. 123.

гой — картинами»¹. Аналогичные идеи о принципиальной близости науки и реалистического искусства отстаивал и Н. Г. Чернышевский.

Если Белинский, желая пояснить соотношение между наукой и искусством, взял для примера политэкономию, то Чернышевский в своём сопоставлении берёт из наук историю: «Искусство относится к действительности совершенно так же, как история; различие по содержанию только в том, что история говорит о жизни общественной, искусство — о жизни индивидуальной, история — о жизни человечества, искусство — о жизни человека (картины природы имеют только значение обстановки для явлений человеческой жизни или намёка, предчувствия об этих явлениях. Что касается различия по форме, автор определяет его так: история, как и всякая наука, заботится только о ясности, понятности своих картин; искусство — о жизненной полноте подробностей). Первая задача истории — передать прошедшее; вторая, — исполняемая не всеми историками, — объяснить его, произнестъ о нём приговор; не заботясь о второй задаче, историк остаётся простым летописцем, и его произведение только материал для истинного историка или чтение для удовлетворения любопытства; исполняя вторую задачу, историк становится мыслителем, и его творение приобретает научное достоинство. Совершенно то же самое надобно сказать об искусстве. Ограничиваясь воспроизведением явлений жизни, художник удовлетворяет нашему любопытству или даёт пособие нашим воспоминаниям о жизни. Но если он притом объясняет и судит воспроизводимые явления, он становится мыслителем, и его произведение к художественному своему достоинству присоединяет ещё высшее значение — значение научное»².

Из приведённых отрывков видно, что сопоставление и подчёркивание общности искусства и науки политэкономии (Белинский) или искусства и науки истории (Чернышевский) служило для революционных демократов средством раскрытия объективного характера содержания искусства, средством обоснования реалистической эстетики, средством

¹ В. Г. Белинский, Избранные философские сочинения, т. II, Госполитиздат, 1948, стр. 452—4.3.

² Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. I, Госполитиздат, 1950, стр. 190—191.

борьбы за правдивое изображение жизни в произведениях искусства. В этом отношении русские революционные демократы являются идейными предшественниками эстетики социалистического реализма.

Белинский настойчиво подчёркивает, что задача поэзии, как и живописи, — «быть верною действительности, которую пылалась воспроизводить», что искусство «есть воспроизведение действительности, повторенный, как бы вновь созданный мир...», что искусство есть деятельность особого рода, предмет его — истина. Это, конечно, не значит, что всякое произведение искусства есть истина. Среди произведений искусства и литературы есть немало ложных, дающих (намеренно или непроизвольно) искажённое, фальшивое изображение жизни. Но это значит, что все отклонения от истины, искажения правды неизбежно снижают художественное качество произведений искусства, лишают убедительности и художественной полноценности их образы.

Добролюбов писал: «...Действительность, из которой почерпает поэт свои материалы и свои вдохновения, имеет свой натуральный смысл, при нарушении которого уничтожается самая жизнь предмета и остаётся только мёртвый остов его. С этим-то остовом и принуждены были всегда оставаться писатели, хотевшие вместо естественного смысла придать явлениям другой, противный их сущности»¹.

Белинский, Чернышевский и Добролюбов не раз показывали, что проповедь ложных, реакционных идей приводит искусство к упадку, что писатели, ставшие на этот путь, отрываются от народа, губят себя как писатели, как художники (достаточно вспомнить знаменитое письмо Белинского к Гоголю). Современное упадочное искусство капиталистических стран, требующее от художника искажения жизненной правды, являющееся рупором поджигателей войны, защитником интересов империалистической буржуазии, даёт наглядные примеры гибели многих талантливых художников и картину маразма и разложения самого искусства.

Марксистское положение о том, что искусство есть общественное явление надстроечного порядка, что в классовом обществе оно носит классовый характер, помогает

¹ Н. А. Добролюбов, Избранные философские произведения, т. II, Госполитиздат, 1948, стр. 463.

понять всю сложность процесса развития искусства (его идейного содержания и художественных форм), обусловленного борьбой классов и в конечном счёте развитием экономического строя общества.

Пролеткультовцы и рапповцы опошлили и исказили марксистскую формулу о классовости искусства и литературы в классовом обществе. Трактуют классовость в махистско-богдановском смысле, они отказывались рассматривать историю искусства и литературы как историю борьбы двух основных направлений: реализма со всякими антиреалистическими течениями. Упрощенцы, вульгарные социологи своими формулами о классовости искусства только мешали понять действительное содержание классовой борьбы в искусстве и всю сложность и многообразие её проявлений.

В классовом обществе искусство зависит от борьбы классов, неразрывно с нею связано, принимает в ней активное участие, выражая интересы того или иного класса, и не может быть понято вне хода классовой борьбы и её законов. Значит ли это, что единственным законом искусства является то, что оно выражает идею определённых классов общества? Известно, что искусство возникло до разделения общества на классы и что искусство не ликвидируется, а продолжает существовать и будет развиваться после ликвидации классов, в бесклассовом обществе. Поэтому законы борьбы классов, которые на протяжении тысячелетий — от конца первобытно-общинного строя до коммунизма — имеют решающее влияние на развитие искусства, вовсе не отменяют существования специфических законов искусства.

Вопрос о связи искусства с классовой борьбой и о классовом характере искусства в классовом обществе должен быть рассмотрен с двух сторон: 1) что даёт искусство тому или иному классу, заинтересованному в том, чтобы искусство выражало его идеи, защищало его интересы, служило его классовым целям в борьбе против других классов общества, и 2) как сказывается участие искусства в борьбе классов на идейном содержании и художественной форме самого искусства.

Если на первый вопрос ответить сравнительно легко, ибо каждый класс заинтересован в том, чтобы искусство обслуживало его потребности, выражало и защищало его интересы, то ответ на второй вопрос сложнее. Чтобы отве-

тить на него, надо прежде всего знать, о каком классе и каких конкретно-исторических условиях идёт речь, надо знать, *какие именно* классовые идеи и интересы выражает то или иное искусство — реакционные или прогрессивные. Надо знать, заинтересован ли, и в какой мере, этот класс на данном этапе его развития в правдивом изображении жизни, в познании её объективных процессов или, напротив, он охвачен страхом перед правдой жизни и не желает считаться с объективными процессами её развития. Надо знать об отношении интересов данного класса к интересам народных масс, к коренным вопросам исторического развития общества, данной нации и т. д.

Оказывается, что для развития и судеб самого искусства далеко не безразлично, какие идеи и взгляды оно защищает, чьи классовые интересы оно выражает. Это значит, что у искусства, как у определённой формы общественного сознания, кроме общих законов есть свои специфические законы, которые нельзя нарушать безнаказанно, так как нарушение этих законов неизбежно пагубно отражается на самом искусстве, на его идейно-художественном уровне и на его форме.

При этом наблюдается следующая закономерность в развитии искусства, обусловленная его ролью в классовой борьбе. Искусство, которое служит интересам реакционных классов, обслуживает отживающие силы общества, — антинародно. Это искусство реакционно по своему идейному содержанию. Оно искажает действительность и неизбежно ведёт к распаду также и художественной формы. И, напротив, искусство, которое служит передовым силам общества, выражает передовые идеи, есть искусство правдивое, передовое и по своей художественной форме. Главным и решающим при этом является вопрос об отношении искусства к объективной действительности и теснейшим образом связанный с ним вопрос об отношении творчества художника к жизни и борьбе народных масс, т. е. проблема *реализма* и проблема *народности* искусства.

Марксистско-ленинская наука исходит из того, что трудящиеся массы, создающие все материальные блага, есть решающая созидательная сила общества, что народ — творец истории. Самые талантливые, выдающиеся личности (в том числе и талантливые писатели, художники, композиторы и т. д.) не достигнут успеха, если их деятельность,

их идеи и стремления будут идти вразрез с потребностями развития общества и не будут связаны с массами. Стремясь в своём творчестве к правдивому изображению действительности, художник не может довольствоваться только своим личным опытом, а должен опираться на опыт народа, прислушиваться к народу, учиться у него, проникаться мыслями, чувствами, стремлениями и чаяниями народа. В этом залог глубокого понимания и правдивого изображения жизни в произведениях искусства даже и в тех случаях, когда народ не является непосредственным объектом этих произведений. Народность искусства означает, что, какие бы сюжет, событие, сторону действительности ни изображал художник, его подход и оценка изображаемого должны быть проникнуты мыслями и чувствами народа (например, картины «Меншиков в Берёзове» Сурикова, «Владимирка» Левитана). Разумеется, народность искусства социалистического реализма представляет собой новое качество по сравнению с народностью искусства прошлых эпох. Но несомненно, что нельзя понять идейно-художественного значения классического искусства, не выявив его народной основы.

Маркс и Энгельс в своих высказываниях об искусстве неоднократно подчёркивали тесную связь между реализмом и народностью. В переписке с Лассалем они отмечали народные корни реализма Шекспира. Маркс заметил, что Рембрандт писал мадонну с нидерландской крестьянки.

Ленин отмечал, что в письме Белинского к Гоголю отразилось настроение крепостных крестьян. Ленин показал, что мощь реализма Л. Толстого объясняется тем, что он сумел с замечательной силой передать настроение широких крестьянских масс, выразить их стихийное чувство протеста против угнетения и эксплуатации и с этих позиций дать беспощадную критику «порядков» пореформенной и предреволюционной России. А сила реализма великого пролетарского писателя А. М. Горького обусловлена тем, что Горький «крепко связал себя своими великими художественными произведениями с рабочим движением России и всего мира...»¹.

Народность и реализм искусства надо рассматривать конкретно-исторически, в неразрывной связи с ходом классовой борьбы и с учётом своеобразия национальных форм

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 16, стр. 89.

культуры. Во Франции XVIII века народность искусства проявляется иначе, чем в Англии XVII или в России XIX века. Так, например, Давид пишет ряд патристических картин, выражающих идеи французской буржуазной революции. Он изображает республиканцев, павших жертвами контрреволюционеров (Лепелетье, Марат, юный Бара), призывая подражать грекам и римлянам, считая, что черты героизма, гражданских добродетелей, открытые перед взором народа, наэлектризуют его душу и породят в нём стремление к славе и самопожертвованию на благо отечества. Наряду с композициями революционного классицизма («Клятва Горациев», «Брут», «Клятва в зале для игры в мяч») Давид создаёт великолепные реалистические портреты, запечатлевшие яркие образы французов революционной эпохи (Дантон, Сен-Жюст, Барер, «Зеленщица»), острыми штрихами зарисовывает Марию-Антуанетту по пути к эшафоту. Классовый буржуазный характер искусства Давида не противоречил народности, а был с нею тесно связан, потому что в конце XVIII века во Франции интересы буржуазии в борьбе против феодальной монархии не носили ещё узкоклассового характера, а совпадали в то время с интересами крестьянства. Именно тесная связь искусства Давида с борьбой всего третьего сословия придала такую силу его лучшим произведениям. При этом отвлечённость и всеобщность эстетических формул революционного классицизма не противоречили этим задачам, а облегчали их решение, так как в этих искусственных формах французские революционеры нашли иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы...»¹. Будучи по своему содержанию буржуазным, это искусство было в то же время и народным, что увеличивало силу его реализма и давало возможность художникам, хотя и в ограниченной форме, выражать правдиво некоторые существенные стороны действительности и её процессов.

В России, в силу особенностей её исторического развития, буржуазия вовсе не играла руководящей роли в борьбе крестьянства против феодальной монархии, как это было в буржуазных революциях на Западе. В 1861 году в России был сделан первый шаг по пути превращения феодальной монархии в буржуазную монархию.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные произведения, т. I, Госполитиздат, 1952, стр. 213.

Ленин писал, что в эпоху падения крепостного права возможен был двойкий путь буржуазного развития России: буржуазная эволюция помещичьего типа или буржуазная эволюция крестьянского типа. Идеологи буржуазии — либералы 60-х годов отстаивали первый путь; революционные демократы во главе с Чернышевским отстаивали второй путь. «Либералы хотели «освободить» Россию «сверху», не разрушая ни монархии царя, ни землевладения и власти помещиков, побуждая их только к «уступкам» духу времени. Либералы были и остаются идеологами буржуазии, которая не может мириться с крепостничеством, но которая боится революции, боится движения масс, способного свергнуть монархию и уничтожить власть помещиков. Либералы ограничиваются поэтому «борьбой за реформы»... т. е. дележом власти между крепостниками и буржуазией»¹. Революционные демократы, напротив, проводили идею крестьянской революции, идею борьбы масс за свержение всех старых властей. «Эти две исторические тенденции развивались в течение полувека, прошедшего после 19-го февраля, и расходились все яснее, определеннее и решительнее»².

Революционная ситуация на рубеже 50—60-х годов не привела к революции. Как известно, отмена крепостного права была осуществлена не восставшим народом, а проведена «сверху» — царским правительством, помещиками и чиновниками, путём буржуазной реформы 1861 года, за счёт крестьян, которые после такого «освобождения» оказались ограбленными и разорёнными, попали в кабалу к тем же помещикам, а во всех областях русской жизни сохранились сильнейшие остатки крепостничества. «Но падение крепостного права встряхнуло весь народ, разбудило его от векового сна, научило его самого искать выхода, самого вести борьбу за полную свободу»³. В этих поисках и борьбе самое активное участие приняли передовая русская литература и искусство, которые шли по пути народности и реализма под влиянием идей Белинского и Чернышевского, в борьбе против буржуазного либерализма. 1861 год с половинчатостью его реформы породил 1905 год. И в период первой русской буржуазно-демокра-

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 17, стр. 96—97.

² Там же, стр. 97.

³ Там же, стр. 65.

тической революции 1905 года буржуазия не играла революционной роли, она боялась революции больше, чем реакции, и была неспособна руководить крестьянством, как это было в буржуазных революциях на Западе. В России 1905 года в новой исторической обстановке пролетариат становился руководящей силой буржуазной революции, буржуазия оттиралась от руководства революцией, а крестьянство превращалось в резерв пролетариата. Эти особенности русского исторического развития были глубоко раскрыты в труде В. И. Ленина «Две тактики социал-демократии в демократической революции» в положении о гегемонии пролетариата в буржуазной революции и в теории *перерастания* буржуазно-демократической революции в социалистическую.

Вот почему, изучая историю русского искусства, необходимо исходить из конкретных исторических особенностей развития России, из конкретной расстановки классовых сил, а не переносить механически положения о прогрессивной роли французской буржуазии в борьбе с феодализмом в условия России XIX века.

Изумительный расцвет, которого достигли русская художественная литература, живопись, музыка, театр, развиваясь на путях реализма и народности, находился в теснейшей связи с борьбой народа против самодержавия, против крепостничества и его остатков, против помещиков и капиталистов. Это развитие передового русского искусства XIX века проходило в условиях, когда в классовую борьбу были вовлечены более широкие народные массы, чем это имело место в буржуазно-демократических революциях Западной Европы, что не могло не сказаться на характере народности русского искусства того времени.

Марксистско-ленинское учение о двух культурах в каждой национальной культуре, о том, что наряду с господствовавшей в царской России буржуазной, клерикальной, черносотенной культурой уже тогда существовала также великая русская культура, характеризующаяся именами Чернышевского и Плеханова, проливает яркий свет на происхождение могучего реалистического русского искусства XIX века.

Для русских революционных демократов и для передовых писателей и художников второй половины XIX века, подготовлявших своими произведениями уничтожение са-

модержавия и крепостнического гнёта, в отличие от французского конца XVIII века не было необходимости в искусственных формах и иллюзиях, к которым прибегал революционный классицизм во Франции периода буржуазной революции. И мы видим, что в России второй половины XIX века искусство передвижников в живописи. «Могучей кучки» в музыке представляет реализм и народность в гораздо более зрелом качестве, чем это было во французском революционном искусстве XVIII века.

Русские художники-реалисты, отстаивавшие идеи крестьянской демократии и воспитанные на эстетике Белинского, Чернышевского, Добролюбова, во имя *народности* искусства вступили в борьбу *против* выродившегося *классицизма*, насаждавшегося в Российской императорской академии художеств в качестве официального стиля господствующих классов и подчинённого омертвевшим канонам болонской и французской школ. Молодые художники порвали с академией и положили начало новой русской школе живописи, картины которой отличались поразительной правдивостью в изображении жизни простого народа. Искусство передвижников отразило тогдашнюю действительность с позиций крестьянской демократии, а не с позиций либеральной буржуазии. Отсюда — отсутствие всякой декламационности, искусственного пафоса и эффектных сцен, отсюда — неприкрашенная суровая правда и разоблачение всяких иллюзий по отношению к самодержавному строю, произволу чиновников и эксплуататоров, суровая правда в изображении простых людей, взятых в обстановке их подневольного труда и тяжкой жизни (замечательные картины Перова, Прянишникова, Савицкого, С. Коровина, Максимова, Мясоедова; такие вершины русской живописи, как произведения Репина «Бурлаки», «Крестный ход в Курской губернии», «Не ждали», «Арест пропагандиста» и другие). И в тех случаях, когда автор избирает сложные исторические темы, как, например, Суриков («Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова», «Покорение Сибири Ермаком», «Переход Суворова через Альпы»), главной действующей силой истории у него выступает народ, массы простых людей, со всеми конкретно-историческими чертами их облика, со всем национальным своеобразием их психического склада и характеров, лишённых отвлечённой героизации. То же относится и к великой русской литературе и к гениальным музыкальным

произведениям Глинки, Чайковского, Мусоргского и других русских композиторов.

Вопрос о классовых позициях, народности и реализме художника нередко сложен. Иногда приверженность художника к интересам определённого класса может вступить в противоречие с объективным значением его произведений, поскольку они являются реалистическими. Так, например, Бальзак, который, по определению Энгельса, дал в своей «Человеческой комедии» самую замечательную реалистическую историю французского «общества», политически был легитимистом, его произведения — нескончаемая элегия по поводу «непоправимого развала высшего общества». Симпатии Бальзака на стороне класса, обречённого на вымирание, но он правдиво показал неизбежность падения аристократов и видел людей будущего в лице республиканских героев. В этом, подчёркивает Энгельс, сказалась одна из величайших побед реализма, одна из наиболее ценных черт Бальзака, который принуждён был идти против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков.

Как правильно заметил Золя, Бальзак, желая казаться католиком и легитимистом, поддерживал культ бога и короля; в действительности же он написал ряд самых революционных произведений, в которых демократия черпала новые силы и уверенность. «Обицей характер его произведений может лишь разрушать королевскую власть, религиозную догматику, и, вообще, волей неволей должен явиться союзником народа против короля, сторонником науки против веры», — писал Э. Золя.

Верность жизненной правде, верность реализму может даже заставить того или иного художника, принадлежащего к господствующему классу, порвать со своим классом и выступить против него, как это сделал, например, Лев Толстой, который по рождению и воспитанию принадлежал к высшей помещичьей знати России. Толстой «порвал со всеми привычными взглядами этой среды и, в своих последних произведениях, обрушился с страстной критикой на все современные государственные, церковные, общественные, экономические порядки, основанные на порабощении масс, на нищете их, на разорении крестьян... на насилии и лицемерии, которые сверху донизу пропитывают всю современную жизнь»¹. Творчеству Л. Толстого

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 16, стр. 301.

свойственны беспощадная критика капиталистической эксплуатации, разоблачение правительственных насилий, срывание всех и всяческих масок.

Вместе с тем история литературы и искусства знает многочисленные примеры противоположного характера, когда художник или писатель изменял высоким идеям искусства, изменял правде, забывал о своей ответственности перед народом. В угоду господствующим эксплуататорским классам он тенденциозно искажал действительность в своих произведениях и в результате губил свой талант.

Правдивое воспроизведение действительности в искусстве, провозглашённое реалистической эстетикой, есть нечто гораздо большее, чем просто требование одного из художественных течений. Это — непереносимое условие полноценности художественного произведения, условие существования и расцвета всякого подлинного искусства. Вместе с тем это также условие естественного развития талантов и способностей художников.

Вся история искусства подтверждает, что правдивое отражение действительности есть важнейший объективный закон реалистического искусства. Гёте говорил, что, пока поэт выражает свои немногие субъективные ощущения, его ещё нельзя назвать поэтом, но когда он сумеет овладеть всем миром и найти для него выражение, только тогда он становится поэтом. И тогда он неиссякаем и может быть вечно новым, в то время как субъективная натура быстро высказывает то немногое, что в ней внутренне заключено, и гибнет, впадая в манерность. «Я хочу кое-что вам открыть,—сказал как-то Гёте Эккерману,—и вы в вашей жизни найдёте множество подтверждений этого. Все эпохи, которые идут назад и охвачены разложением, полны субъективизма, зато все эпохи, которые идут вперёд, имеют объективное направление»¹.

Это замечание важно для понимания истории искусства. Действительно, эпохи расцвета искусства всегда имели объективное направление, т. е. были периодами развития *реализма*. И, наоборот, субъективизм и манерность есть неотъемлемый признак эпох упадка искусства. Это ясно видно на примере современного буржуазного формализма, основным лозунгом которого является проповедь

¹ См. И. П. Эккерман, Разговоры с Гёте, 1934, стр. 292.

полнейшего произвола «тения» — художника — по отношению к объективной реальности и отрицание объективного характера законов искусства. Вот почему последовательная борьба против формализма и всяческих его проявлений в искусстве является неуклонной обязанностью советских художников и искусствоведов.

ОБЪЕКТИВНЫЙ ХАРАКТЕР РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ТИПИЗАЦИИ

Отношение реалистического искусства к объективной действительности и её процессам ясно сказывается в ходе типизации художником явлений жизни. Сама постановка вопроса о том, насколько типичны те или иные образы художественного произведения, предполагает сопоставление их с действительностью и умение верно разбираться в её процессах. Как бы ни был талантлив и гениален тот или иной писатель, живописец, актёр, режиссёр, какой бы смелой творческой фантазией и мастерством он ни обладал, если он хочет создать живые, полноценные художественные образы, он прибегает к реалистической *типизации*, и тогда для него исключена возможность произвола по отношению к действительности. В этом отношении реалистическое искусство и наука родственны: типическое в искусстве и закон в науке опираются на объективные процессы природы и человеческого общества, существующие вне сознания учёного или художника.

Подчёркивая объективный характер законов, марксизм учит, что закон не есть нечто случайное, единичное, внешнее; закон выражает внутреннюю связь, внутренние существенные отношения, причинные связи, выражает сущность данного явления. Реалистическое произведение искусства, глубоко и правдиво отображающее действительность, также не может ограничиться случайным, внешним, а должно передавать сущность, внутреннюю связь явлений действительности. Но в отличие от науки, которая оперирует логическими формулировками, искусство воплощает сущность явлений в художественных образах. При этом идейно-художественная сила произведения искусства прямо зависит от глубины и силы типичности его образов. Типизация, следовательно, есть не просто одно из требований, предъявляемых искусству, а закон реалистического искусства, имеющий объективный харак-

тер, закон, нарушение которого пагубно отражается на идейном содержании и форме, на всей структуре художественного произведения.

Классики русской революционно-демократической эстетики придавали огромное значение проблеме типического в реалистическом искусстве. Белинский писал: «Когда в романе или повести нет образов и лиц, нет характеров, нет ничего *типического*, — как бы верно и тщательно ни было списано с натуры всё, что в нём рассказывается, читатель не найдёт тут никакой натуральности, не заметит ничего верно подмеченного, ловко схваченного. Лица будут перемешиваться между собою в его глазах; в рассказе он увидит путаницу непонятных происшествий. Невозможно безнаказанно нарушать законы искусства»¹.

В эстетических взглядах классиков марксизма проблема типического в искусстве и литературе занимает одно из центральных мест. Энгельс писал, что реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивость в воспроизведении типичных характеров в типичных обстоятельствах. Он считал достоинством реалистического произведения, когда в нём характеры обрисованы с чёткой индивидуализацией, так что каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определённая личность.

Проблема типического есть центральная проблема социалистического реализма: именно здесь решается вопрос о художественном обобщении и партийности искусства, о возможности в конкретных образах отразить существенное в явлениях жизни и таким образом выявить и раскрыть в искусстве объективные процессы развития действительности.

Для творческой практики советского искусства существенное значение имеет теоретическая разработка вопроса о типическом в реалистическом искусстве, вопроса, который после XIX съезда партии стал в центре внимания нашей критики и искусствоведения. Г. М. Маленков в отчётном докладе ЦК XIX съезду партии большое внимание уделил разъяснению марксистского понимания типического в реалистическом искусстве. Тем самым он разоблачил «теоретические» обоснования посредственных, скучных, серых произведений, не отражающих,

¹ В. Г. Белинский, Избранные философские сочинения, т. II, стр. 443.

а часто искажающих советскую действительность, которых у нас появляется ещё немало.

Для того чтобы произведение искусства было способно выжигать из нашей жизни всё отрицательное, прогнившее, омертвевшее, для того чтобы произведение искусства могло выявлять и раскрывать высокие душевные качества и типичные положительные черты характера рядового человека, художник должен понять, что типическое в искусстве не есть какое-то статистическое среднее, часто повторяющееся, лишённое глубокой мысли и яркой формы и просто списанное с натуры. Подлинно типическое в искусстве с наибольшей полнотой и заострённостью выражает сущность данного явления.

Откуда в советское искусство и в критику проник неверный взгляд на типическое как на «статистическое среднее», как на нечто наиболее распространённое, исключая возможность заострения образа, подчёркивания сущности?

Это ложное, враждебное реализму понимание типического возникло в результате влияния на советское искусство эстетических идей буржуазного *натурализма*. Теоретики натурализма в своё время выступали с критикой типических художественных образов огромной обобщающей силы, созданных классиками реализма. Мотивы этой натуралистической критики стоит сейчас напомнить.

У Шекспира и Бальзака в созданных ими образах сила художественного обобщения, момент сознательного преувеличения ради подчёркивания сущности служат средством выявления типического. Но именно поэтому художественные образы, созданные ими, подверглись нападкам натуралистов, которые считали, что Бальзак правдив только там, где он изображает интерьер, костюмы, но как только он переходит к характерам, то прощай правда. «Характеры у Бальзака представляют собой исключения, они не типичны. Его герои — это странные гении, одержимые гигантскими проектами, которые должны потрясти землю. Если Бальзак изображает политика, то он крупнее Ришелье, если художника, то он больше Микельанджело», — писал один из современников Бальзака, Ипполит Кастиль. Ясно видно, что в этом обвинении критик исходил из понимания типического как обыденного.

С ещё большей ясностью выразил этот взгляд в своих теоретических статьях о натурализме Э. Золя (творческая

практика которого существенно противоречила его натуралистической теории). Золя пишет о Бальзаке, что его романы искажаются именно этим стремлением раздуть своих героев, ему всё кажется, что они выходят у него недостаточно исполинскими. Золя поясняет, что если, например, писатель-натуралист захочет написать роман, ему надо лишь собрать и изучить материалы. «И после того как эти документы собраны, роман... сложится сам собою. Романисту остаётся только логически распределить события. Из всего, что он слышал, выдвинется драматический эпизод, происшествие, нужное ему, чтобы построить остов глав книги. Интерес произведения не заключается уже в необычности этого происшествия; напротив, чем оно банальнее и обычнее, тем более будет оно типичным». Поэтому Золя упрекает Бальзака, например, за создание образа Вотрена. «Это — то, что я называю фантазмагорией Бальзака», — писал Золя.

С этим утверждением нельзя согласиться. Бальзаковский Вотрен — это беглый каторжник, человек незаурядной силы, пользующийся поддержкой преступного мира в борьбе с французским обществом. Встретив в блестящих, знатных и богатых представителях высшего света таких же закоренелых преступников, как и он сам, он в конце концов становится начальником полиции, а затем посвящает себя внутренней политике. Неудивительно, что правительству Луи Филиппа даже несколько смягчённый образ Вотрена показался социально опасным, и пьеса «Вотрен» была запрещена министром внутренних дел после первого же представления.

Можно ли считать Вотрена образом нетипическим только на том основании, что он не обыденный, не часто встречающийся? Разумеется, нет! В Вотрене Бальзак создал образ огромной обобщающей силы и посредством этого образа смог раскрыть и выявить противоречия буржуазного общества, лицемерие его морали, показать непосредственный контакт преступного мира с высшим светом, с аристократией, с финансовой знатью и с правительственными кругами буржуазной Франции. Художественная фантазия Бальзака помогла ему создать подлинно реалистическое обобщение, которое раскрывает типические черты и характеры буржуазного общества и сохраняет своё обличительное значение по настоящее время. Невольно вспоминаешь Бальзака, когда читаешь в газетах раз-

облачения связей того или иного сенатора, губернатора штата или финансового воротилы в капиталистических странах с гангстерами и преступниками.

С точки зрения натуралистического понимания типического в искусстве образ Шейлока в «Венецианском купце» Шекспира является ещё большей фантастикой и полным абсурдом. Где же это видано, чтобы ростовщик вырезал фунт мяса у своего должника? Между тем с позиций марксистско-ленинского понимания типического как того, что с наибольшей полнотой и заострённостью выражает сущность данной социальной силы, образ Шейлока типичен и представляет собой замечательное достижение реалистического гения Шекспира. В Шейлоке выразилась не только безжалостная сущность именно ростовщического капитала, но и ряд других черт, характеризующих облик буржуазии, в частности лицемерный, формальный характер буржуазного права.

Глубокое идейное содержание и типичность произведения Шекспира «Венецианский купец», основанная на сознательном заострении и преувеличении образов, сделали самое имя Шейлока нарицательным и дали возможность В. И. Ленину использовать этот образ для борьбы против злейших врагов социалистической революции. Ленин разоблачает ренегата Каутского, который «бесстыдно прикрашивает буржуазную демократию, замалчивая, напр., то, что делают наиболее демократические и республиканские буржуа в Америке или Швейцарии против бастующих рабочих.

О, мудрый и ученый Каутский об этом молчит! Он не понимает, этот ученый политический деятель, что молчание об этом есть подлость...

О, ученость! О, утонченное лакейство перед буржуазией!»¹.

Ленин пишет, что Каутский «забыл», «разучился» ставить вопрос: демократия для какого класса? Он рассуждает с точки зрения «чистой» (т. е. бесклассовой? или внеклассовой?) демократии. Он аргументирует как Шейлок: «фунт мяса», больше ничего. Равенство всех граждан — иначе нет демократии»².

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 28, стр. 224.

² Там же, стр. 229.

Особенно большое значение в развитии искусства имеют такие типические характеры, в которых отразилось «новое движение народной жизни», как, например, образ Катерины в «Грозе» Островского. Образ Катерины покажется неубедительным, если его рассматривать с позиций вульгарного, натуралистического понимания типического, ибо никак нельзя считать наиболее распространенным, массовидным явлением русской жизни середины XIX века, чтобы молодая женщина, выданная замуж без любви и живущая под страшным гнетом, изменила мужу, затем всенародно покаялась в этом в церкви и, наконец, покончила с собой, бросившись в реку. Но Добролюбов именно в необычности и новизне поведения Катерины по отношению к миру «тёмного царства», где царят вековой произвол и самодурство Дикого — Кабанихи, увидел типическое значение её характера, художественную силу и народность данного образа и показал, как в людях, доселе подавленных, безропотных и покорных, неизбежно пробуждается сознание правды и права, просыпается здравый смысл и требование простора жизни, сознание невозможности терпеть дальше то, к чему их принуждают наглые и дикие самодуры. Добролюбов доказал, что в лице Катерины выведен сильный русский характер — сосредоточенно-решительный, верный чутью естественной правды, самоотверженный в том смысле, что ему лучше гибель, нежели жизнь при тех порядках, которые ему противны, и что этот характер «соответствует новой фазе нашей [народной] жизни...».

Не следует, однако, думать, что типическое в искусстве возможно лишь там, где автор изображает людей большого масштаба — с решительными, мощными характерами и сильными страстями. Натуры мелкие и ничтожные, люди серые и скучные, которые нередко встречаются в жизни, также представляют собой ценный материал для создания в искусстве ярких, полноценных художественных образов. Но в этом случае сила типического обобщения, сознательного заострения должна быть направлена на раскрытие их ничтожества, серости, обывательской пошлости и на выявление их социальной сущности.

Таков, например, чеховский унтер Пришибеев — помещь держиморды с фискалом, с его добровольной страстью к доносам и рукоприкладству. Таков замечательно рельефный образ чеховского «человека в футляре» Беликова —

жалкого чинуши, которого жизнь раздражала и пугала и который всякое новое начинание встречал фразой: «Так-то так, всё это прекрасно, да как бы чего не вышло» — знаменитой фразой, ставшей общепринятой для характеристики перестраховщиков и в наше время.

В. И. Ленин и И. В. Сталин не раз использовали яркие образы русской литературы в борьбе против врагов партии и советского народа, против всего отжившего, косного. Сила типизации этих образов так велика, что, например, «хлестаковщина», «маниловщина», «обломовщина» стали нарицательными для обозначения определённых отрицательных явлений и черт характера, которые долго сохраняют живучесть и в других социальных условиях.

В. И. Ленин, обличая пережитки прошлого, говорил: «Был такой тип русской жизни — Обломов. Он все лежал на кровати и составлял планы. С тех пор прошло много времени. Россия проделала три революции, а все же Обломы остались, так как Обломов был не только помещик, а и крестьянин, и не только крестьянин, а и интеллигент, и не только интеллигент, а и рабочий, и коммунист». И критикуя в 1922 году бездельников, попусту тратящих время в бесконечных комиссиях и на бесконечных заседаниях, Ленин делал вывод о том, что *«старый Обломов остался, и надо его долго мыть, чистить, трепать и драть, чтобы какой-нибудь толк вышел»*¹.

Во время одной из встреч артисты МХАТ сообщили И. В. Сталину о том, что театр готовит спектакль «Мёртвые души». И. В. Сталин одобрил намерение театра инсценировать замечательное произведение Гоголя. «Задумавшись, он как бы отвечая собственным мыслям, произнес:

— А ведь и у нас тоже есть свои Маниловы, Ноздревы, Собакевичи...»².

Шейлок, Гамлет, дон-Кихот, Фауст, так же как Катерина, Обломов, Хлестаков, Рахметов и другие типические образы мирового искусства, не встречаются в готовом виде в повседневной жизни. Они являются результатом наблюдения и накопления материала, сопоставления, сравнения и отбора наиболее существенного, характерного и отбрасывания случайного, результатом деятельности мысли и творческого воображения художника, который

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 33, стр. 197.

² См. «Советское искусство» от 21 декабря 1939 г.

объединил и сконцентрировал в одном лице черты, помеченные им у многих лиц.

А. М. Горький так раскрывает творческую лабораторию реалистической типизации: «Описав одного знакомого ему лавочника, чиновника, рабочего, литератор сделает более или менее удачную фотографию именно одного человека, но это будет лишь фотография, лишённая социально-воспитательного значения, и она почти ничего не даст для расширения, углубления нашего познания о человеке, о жизни.

Но если писатель сумеет отвлечь от каждого из двадцати — пятидесяти, из сотни лавочников, чиновников, рабочих наиболее характерные классовые черты, привычки, вкусы, жесты, верования, ход речи и т. д., — отвлечь и объединить их в одном лавочнике, чиновнике, рабочем, этим приёмом писатель создаст «тип», — это будет искусство»¹. Поэтому при любой смелости творческой фантазии писателя, при любой силе концентрации различных черт в едином образе следует помнить, что объективным основанием, почвой и материалом для масштабных типических образов искусства является то, что в самой жизни в менее ярких проявлениях, в менее концентрированном сочетании встречается у многих лиц — более мелких, менее цельных, «и вот из них, мелких, как башни или колокольни из кирпичей, художники слова додумали, «вымыслили» обобщающие «типы» людей, — нарицательные типы. Всякого лгуна мы уже называем — Хлестаков, подхалима — Молчалин, лицемера — Тартюф, ревнивца — Отелло и т. д.»². «Подлинное искусство обладает правом преувеличивать», — писал Горький.

Поэтому типические образы представляют собой результат художественного обобщения. Создавая их, автор исходит из реальной жизни, из глубокого и всестороннего изучения и постижения её объективных закономерностей. А чтобы их постичь, мало одних наблюдений: нужно творческое воображение, догадка, выдумка. «...Геркулесы, Прометеи, дон-Кихоты, Фаусты — не «плоды фантазии», а вполне закономерное и необходимое поэтическое *преувеличение* реальных фактов»³, — пишет Горький.

¹ М. Горький, Собрание сочинений, т. 24, Гпхл, 1953, стр. 468.

² Там же, стр. 470—471.

³ М. Горький, Собрание сочинений, т. 27, Гпхл, 1953, стр. 255. (Курсив мой. — В. К.)

Именно против такого пути создания художественных образов всегда выступали натуралисты. Находясь под влиянием позитивизма О. Конта, Спенсера, Тэна и вульгарного материализма, натуралисты считают, что для анализа человеческого общества надо применять те же самые приёмы, что и для анализа природы. Общественное явление, как явление человеческое, без сомнения, должно быть отнесено к числу явлений физиологических, заявлял О. Конт. Натуралистическая эстетика любит подчёркивать «научность» своего метода, утверждая, что процесс художественного творчества протекает по тем же самым правилам, что и естественно-научное исследование.

Натуралисты заявляют, что на место романа воображения ставится роман наблюдения и эксперимента. Достаточно, говорят они, собирать материалы — и «роман напишется сам собой». Незачем *выдумывать* фабулу, наоборот, чем она банальнее и распространёнее, тем типичнее она будет. Незачем объединять и концентрировать в одном ярком образе характерные черты, подмеченные у нескольких лиц, добиваясь единства индивидуальной и социальной определённости этого образа. Достаточно лишь описать того человека, который попал в орбиту наблюдений автора. Чем чаще встречается такой человек, чем обычнее он, тем ближе он к *статистическому среднему*, что, по мнению натуралистов, и есть «типическое». При этом теоретики натурализма гордятся своей «беспристрастностью», своим отказом от обобщений, от анализа социальных корней и причин явлений, своей аполитичностью и бездейственностью.

Эстетические установки натурализма враждебны принципам классического реализма, так как они требуют, чтобы художник отказался от художественного обобщения и превратился в равнодушного фотографа, чтобы он отказался от идейного осмысления действительности, от *мышления в образах*.

Эстетика натурализма крайне вульгарно, упрощенчески трактует вопрос об отношении между действительностью и искусством, полагая, что *простого перенесения* первых встретившихся, наиболее обычных явлений жизни на страницы книги или на холст картины уже достаточно для того, чтобы возникло правдивое произведение искусства. Это глубокая ошибка, которая встречается иногда и в творчестве советских художников. Искусство, писал

Бальзак, отличается от жизни тем, что в жизни каждый факт достоверен в силу самого своего существования. Чтобы перевести этот факт от житейского действия к правдоподобному книжному «действию», писатель должен показать нам все его корни.

Простое перенесение увиденного в жизни, как бы часто оно ни повторялось, на холст, в пьесу, в мрамор, в звуки, перенесение без творческой переработки фактов и явлений, раскрывающей их «корни», — ещё не даёт типического, ещё не даёт образа. Это объективный закон искусства, и нарушение его порождает посредственные, вялые и скучные произведения. Об этом свидетельствует появление на многих выставках серых, бессодержательных, скучных картин, лишённых композиции и ярких типических образов. Такие картины не могут удовлетворить советского зрителя, так как они копируют случайное, без всякого отбора и обобщения — то ли в импрессионистической манере, с откровенным отказом от композиции, сырой этюдностью и размашистым письмом, то ли в натуралистической манере, с заменой композиции простым размещением на холсте фигур и предметов, с мелочным сухим срисовыванием всех подробностей.

Об этом свидетельствуют и многие скучные романы, перегруженные мелкими фактами, в которых отсутствуют живое действие и жизненные характеры и где натуралистически описывается подряд всё, увиденное автором. Между тем некоторые советские критики выдвинули положение, которое упрощенчески, вульгаризаторски трактует вопрос об отношении искусства к действительности в советских условиях. Эти критики, правильно подчёркивая принципиальное отличие социалистической действительности от предшествовавших ей классовых антагонистических общественных формаций, односторонне и слишком упрощённо, механически применяют к искусству формулу «прекрасное — это наша жизнь!». В результате они приходят к ошибочной позиции натуралистического отождествления искусства и действительности.

Легко заметить связь между натуралистическим отождествлением искусства и действительности и тем неверным пониманием типического, о котором говорил в докладе на XIX съезде партии Г. М. Маленков. В самом деле, подобные «теории» внушают художнику, что раз наша жизнь прекрасна, то показ в искусстве отрицательных

явлений и образов, а тем более заострение этих образов — задача неактуальная, так как такие образы будто бы «не типичны» для советской действительности. За такую «теорию» носители пороков, недостатков, пережитков капитализма, фальшивые люди, которые ещё встречаются в нашей жизни, могут только благодарить критиков, так как она помогает им уйти от яркого света прожекторов искусства, ускользнуть от сатирического обличения и разоблачения.

Столь же неверные выводы из натуралистического отождествления искусства и советской действительности делаются и по отношению к положительным образам. Художникам внушают, что раз героями нашей жизни являются простые, обыкновенные люди, то незачем ломать голову над созданием художественного образа, над изучением и сравнением многих людей, незачем заниматься отбором и обобщением наиболее характерных черт и концентрацией их в одном масштабном и ярком положительном образе. В каждом отдельном есть общее, следовательно, рассуждают натуралисты, достаточно правдиво переносить в свои произведения те отдельные явления, факты и лица, которые художник встречает в нашей действительности и, — поскольку эта действительность есть социализм, — почти автоматически получатся произведения искусства... социалистического реализма. Эта точка зрения совершенно неправильна, однако в советском искусстве и литературе встречается ещё немало произведений, созданных именно таким методом.

Часто в романе или картине чувствуется, что автор наблюдал и изучал только один объект и лишь на его основе создавал своё произведение. Неудивительно, что в таких случаях даже несомненно талантливые авторы, творчество которых далеко от натурализма, создают образы недостаточно полноценные, что снижает уровень их произведений (например, картина А. Пластова «Ужин тракториста», повесть В. Пановой «Ясный берег»).

В советском искусстве и литературе проблема типического приобретает ещё большее значение, чем в реалистическом искусстве прошлого, так как советский художник творит на основе творческого метода социалистического реализма, руководствуется в изучении и познании жизни великим мировоззрением марксизма-ленинизма. Советские писатели и художники, отражая нового, социалистического

человека в искусстве, должны создавать яркие, подлинно типические образы, обладающие силой примера для советских людей. Только тогда советское искусство выполнит свою идейно-воспитательную роль. Только тогда советский художник не в декларациях, а в самом творчестве, в самом процессе художественного обобщения, в процессе типизации явлений действительности и создания образов проявит коммунистическую партийность и оправдает почётное звание «инженера человеческих душ».

В результате же простого натуралистического копирования обыденных явлений действительности автор не в силах дать правильное художественное обобщение, так как он не может разобраться в том, что случайно, а что закономерно, не может понять ведущих тенденций развития, отличить новое, передовое от отжившего, отмирающего и поддержать своим искусством новое в его борьбе со старым. Неправильное понимание типического в искусстве неизбежно ведёт к нарушению принципа партийности.

Теория, рассматривающая типичное как только то, что наиболее часто встречается, что является наиболее распространённым,— вредная теория. Она в равной мере обнаруживает свою несостоятельность как по отношению к отрицательным, так и по отношению к положительным явлениям советской действительности. Из этой «теории» следует, что художнику незачем подмечать и изображать отрицательные явления, которые ещё имеют место в нашей жизни, так как они не являются наиболее распространёнными, а стало быть, они «не типичны». В свою очередь новые, положительные явления и тенденции в советской действительности (труд новаторов, различные формы инициативы советских людей и т. д.) при своём возникновении выступают только как ростки, зародыши самого передового, и поэтому вначале они, естественно, не являются наиболее распространёнными. Выходит, что и ростки нового также «не типичны» для советского общества, и художнику незачем подмечать и отражать их. Такое понимание типического вредно потому, что оно разоружает советского художника, лишает его зоркости и притупляет его чутьё, мешает ему правильно видеть и понимать жизнь в её развитии, атрофирует его активное отношение к действительности и к происходящим в ней процессам.

Сознательное подчёркивание, преувеличение, заострение образов, как положительных, так и отрицательных, если только оно опирается на правильно подмеченную и верно понятую художником сущность данной социальной силы, не искажает жизни, а, наоборот, глубже выявляет и раскрывает её, помогает лучше её понять и содействует её преобразованию. Горький в статье «О социалистическом реализме» подчёркивал, что писатель по отношению к современности «призван исполнять одновременно две роли: роль акушерки и могильщика»¹.

Поэтому художник не должен ждать, пока какая-либо отрицательная тенденция, возникшая в результате сопротивления отживающего, старого, разовьётся настолько, что появятся постоянно встречающиеся, часто повторяющиеся отрицательные явления, способные нанести серьёзный ущерб нашему делу. Советский художник, как только увидел возникновение этой отрицательной тенденции и понял, куда она может привести в случае своего беспрепятственного дальнейшего развития, имеет право и обязан создать в своём произведении такие типически заострённые образы и обстоятельства, в которых сущность этой тенденции будет выявлена в её перспективе. Он может даже показать, подчёркивая и преувеличивая, уже её результаты. Тем самым художник поможет своевременно заметить эту тенденцию и обратить внимание на её носителей. Он может раскрыть корни и причины этой тенденции, показать её связи с другими силами и тенденциями, тем самым помочь положительным силам нового бороться против всего старого и отживающего. Типическое как обобщение и заострение выступит в данном случае как сфера проявления партийности в реалистическом искусстве.

Одним из примеров такой реалистической зоркости и смелости писателя в выявлении отрицательных тенденций является рассказ В. Овечкина «Районные будни», в котором показано, как формальное, бездушное отношение секретаря райкома — карьериста — к выполнению плана хлебозаготовок района тормозит развитие передовых колхозов и порождает иждивенческие настроения у отсталых колхозов.

Художник не должен также ждать, пока какая-либо положительная тенденция, возникшая в результате на-

¹ М. Горький, Собрание сочинений, т. 27, стр. 6.

ступления нового, социалистического начала на отжившее, старое, сама разовьётся и получит широкое распространение и преобладающий характер. Искусство социалистического реализма не может плестись в хвосте событий и быть простым их регистратором. Обязанность и право художника — не быть пассивным наблюдателем. Новое вначале появляется в зародыше, его можно не заметить, дать ему заглухнуть. Художник-реалист, как только он заметил ростки нового, понял их смысл, должен силой своего искусства поддержать эти ростки и их носителей — передовых людей.

Об умении видеть в жизни явления, в которых заключено принципиально новое, социалистическое содержание, об умении во-время поддержать это новое свидетельствуют примеры отношения Ленина к коммунистическим субботникам (статья «Великий почин») и Сталина — к социалистическому соревнованию (предисловие к брошюре Е. Микулиной «Соревнование масс»).

В искусстве и литературе те образы, в которых авторам удалось создать яркую, живую индивидуальность и передать типичные положительные черты характера передового человека, его высокий моральный облик, становились в силу этого примером, на котором воспитывались целые поколения. Вспомним Рахметова у Чернышевского («Что делать?»), Павла Власова и Ниловну у Горького («Мать»). В советском искусстве огромное воспитательное значение имеют образы Чапаева, Павла Корчагина, молодого гвардейцев, Мересьева, Воропаева, Василия Тёркина и других любимых героев советских людей.

Критики, защищавшие понимание типического как обыденного, «среднего статистического», наиболее распространённого и часто встречающегося, хотели обосновать его пригодность для советского искусства ссылкой на то, что героями советской действительности и, следовательно, героями советского искусства являются простые, обыкновенные люди. Но при этом забывают, что простота и банальность не одно и то же. (Ошибку такого рода допустил, например, художник Лактионов в своей картине «На новую квартиру».) Советские люди просты в том смысле, что им чужда любовь к показным эффектам, что они скромны и лишены всякой претенциозности, свободны от самолюбования, индивидуализма, кичливости и т. д. Но их внутренних, духовный мир, их глубокая идейная убеждён-

ность, высокие моральные качества, готовность к героизму и самопожертвованию во имя торжества коммунизма, многообразие и полнота их интересов — всё это неизмеримо богаче и выше, чем у многих персонажей, прославленных и прославляемых буржуазной прессой и историографией в качестве ярких индивидуальностей.

Поэтому подход наших художников и писателей к изображению советского народа, простых советских людей в искусстве и литературе должен быть проникнут неизмеримо бóльшим чувством ответственности, чем у многих деятелей искусства прошлого, изображавших часто гораздо менее содержательных людей своего времени и всё же сумевших создать одухотворённые, полные значительности, нередко классические образы.

XIX съезд партии призвал деятелей советского искусства раскрывать в положительных художественных образах людей нового типа во всём великолепии их человеческого достоинства и тем самым способствовать воспитанию в людях нашего общества характеров, навыков, привычек, свободных от язв и пороков, порождённых капитализмом.

Эта программа исключает путь натурализма, бездумного и бездушного фотографического копирования, в результате которого не может возникнуть образ, имеющий значение примера и подражания для других людей, поскольку каждый из этих «других» сам может быть скопирован в виде такого же обыденного, часто встречающегося «среднестатистического» персонажа. В простом, обыкновенном советском человеке художник должен уметь путем правильного, ненатуралистического понимания типического, путём заострения образа выявить его духовное благородство, его лучшие качества и черты.

ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ЧУВСТВА И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Искусство создаётся людьми и для людей. В нём находят своё выражение мысли и чувства людей.

Тот факт, что искусство отражает объективную действительность и её процессы, существующие *независимо* от воли людей, вовсе не означает, что формы и средства художественного отражения действительности в искусстве не

зависят от степени исторического развития чувств общественного человека и в том числе и от его эстетического чувства. Существенная особенность произведений искусства состоит в том, что они удовлетворяют эстетическую потребность человека, доставляют людям эстетическое наслаждение. Художник, отражая в произведении искусства объективную действительность, существующую вне человека, в то же время выражает определённые эстетические идеи и чувства людей, в классовом обществе — классов. Поэтому было бы неверно рассматривать искусство как некое автоматическое отражение действительности, как бесстрастно-механическое её репродуцирование, лишённое мысли и чувства, подобное, например, той химической реакции, которая происходит на светочувствительной плёнке при фотографировании. Было бы неверно, говоря об отражении жизни, выключать из сферы искусства такой существенный элемент, как исторически развитое эстетическое чувство людей.

Классики марксизма подчёркивают, что эстетическое чувство не есть явление биологического характера, что оно создаётся и формируется в процессе длительного развития общественного человека, развития его мышления и всех его чувств, которые изменялись и совершенствовались в течение тысячелетий в ходе трудовой деятельности. Классики марксизма неоднократно подчёркивали, что труд создал человека, что, воздействуя на внешнюю природу и изменяя её, человек в то же время изменяет свою собственную природу. «Он развивает дремлющие в последней способности и подчиняет игру этих сил своей собственной власти»¹.

Человек утверждает себя в предметном мире не только посредством мышления, а и через посредство *всех* чувств, замечает Маркс. В процессе практической деятельности общественного человека, преобразующей предметы природы, происходит также развитие и утверждение самого человека, «опредмечивание» его существенных сил. То, как это происходит, «зависит от природы предмета и природы соответствующей ей *сущностной* силы, ибо именно *определённый характер* этого отношения создает особенную *действительную* форму утверждения»². Например, для глаза, обладающего цветным, форменным и глубинным зре-

¹ К. Маркс, Капитал, т. I, Госполитиздат, 1953, стр. 184—185.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. III, стр. 627.

нием, какой-нибудь предмет имеет иной вид, чем для уха, воспринимающего высоту, силу и тембр звука, и предмет глаза в этом смысле иной, чем предмет уха.

«Таким образом, необходимо было опредмечивание человеческой сущности и в теоретическом, и в практическом отношении, чтобы как *очеловечить чувства* человека, так и создать соответствующий *человеческий смысл* для понимания всего богатства сущности человека и природы»¹.

Чувства общественного человека, усовершенствование которых происходило в процессе труда параллельно с развитием мозга, Маркс рассматривает в двух аспектах: 1) как они запечатлелись в результатах производственной деятельности человека, во всём многообразии создаваемых предметов и 2) как эти чувства развились субъективно, обогатив и сделав гораздо тоньше и гибче человеческие способности чувственного восприятия мира по сравнению с восприятием животных. Известно, что глаз орла видит значительно дальше, чем глаз человека, «но человеческий глаз замечает в вещах значительно больше, чем глаз орла»², — пишет Энгельс. То же относится и к слуху и к обонянию. Животные воспринимают звуки и запахи значительно острее, чем человек, но они не различают и сотой доли того богатства свойств предметов, которое воспринимают слух, обоняние и зрение человека. Маркс писал: «...только благодаря (предметно) объективно развернутому богатству человеческой сущности получается богатство субъективной *человеческой чувственности*, получается музыкальное ухо, глаз, умеющий понимать красоту формы, — словом, отчасти впервые порождаются, отчасти развиваются человеческие, способные наслаждаться *чувства...*»³. Вместе с этим на определённом этапе порождается и особый вид человеческой деятельности — художественная деятельность, создающая произведения искусства для удовлетворения эстетических потребностей человека и в свою очередь активно пробуждающая эстетические чувства в людях, воспринимающих эти произведения. «...Только музыка пробуждает музыкальное чувство человека...»⁴, — пишет Маркс. «Предмет искусства... —

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. III, стр. 628.

² Ф. Энгельс, Диалектика природы, Госполитиздат, 1953, стр. 135.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. III, стр. 627.

⁴ Там же.

отмечает он, — создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой»¹.

Человек является не просто частью природы, но такой её частью, которая в отличие от животных обретает и утверждает свою человеческую сущность в обработке и преобразовании природы посредством сознательного целесообразного труда. «Благодаря производству природа оказывается его делом и его действительностью... причем он удваивает себя действенно и действительно, а не только интеллектуально, как в сознании, и поэтому он видит самого себя в им самим созданном мире»².

Под объективной действительностью, отражаемой в искусстве, надо, следовательно, разуместь не «сырую», дикую природу, а ту «очеловеченную» трудом природу, которая в виде промышленности, сельского хозяйства, архитектуры, предметов быта, культуры и т. д. образует мир, созданный из веществ природы, преобразованных самим человеком. Это есть его действительность — мир, непосредственно окружающий его и сохраняющий на всём отпечаток его творческой, преобразующей деятельности. Именно эта действительность, её предметы и формы, краски и звуки образуют непосредственное содержание чувственного восприятия человека и в свою очередь развивают и формируют способности этого восприятия, в том числе и эстетическое чувство, способное наслаждаться красотой³.

В самом деле, нужно было научиться рубить и пилить дерево, строгать и точить его, покрывать его резьбой и инкрустацией, гнуть, полировать и красить и т. п., чтобы выявить все внутренние возможности, а в том числе и все *эстетические свойства дерева* как определённого вида природного вещества (учитывая при этом даже особенности различных пород деревьев: их цвет, плотность, характер слоёв и т. п.), и получать эстетическое наслаждение от великолепнейших произведений искусства, созданных из дерева. Надо было пройти долгий путь развития и человеческого труда и человеческой способности к чувственно-

¹ К. Маркс, К критике политической экономии, стр. 204.

² «К Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», 1938, стр. 57.

³ Разумеется, после того как это чувство возникло и развилось в процессе труда, оно позволило человеку наслаждаться также и красотой дикой природы, которая ещё не тронута рукой человека, и находить в ней также прелесть и поэзию.

му восприятию, чтобы, начав с выработки домотканного холста-сырца и грубой ткани, научиться производить шелка и атлас, бархат и тонкие сукна, тяжёлую золотую парчу и прозрачные, как воздух, вуали и другие всевозможные образцы тканей, которых в самой природе в таком качестве не существовало. Будучи созданы человеческим трудом, они радуют глаз человека, научившегося понимать их красоту и совершенство, богатство их отношений, разнообразие их фактуры, окраски, складок и т. д., а затем научившегося виртуозно использовать все эти качества тканей в искусстве. Вспомним изумительную красоту струящихся складок одежды в античной скульптуре, например, у Никэ самофракийской или у знаменитых богинь судьбы,— так называемых мойр на восточном фронтоне Парфенона, вспомним торжественный ритм складок одежды Минина и Пожарского на памятнике И. Мартоса, стремительно развевающиеся одежды скульптурных монументов В. Мухиной («Рабочий и колхозница», «Молодой Горький»). Вспомним, наконец, гармонию и бесконечное красочное богатство различных одежд в картинах Тициана, Веронезе, Гольбейна, Веласкеса, Рембрандта и голландцев, в полотнах Левицкого, Рокотова, Гейнсборо. Вспомним также изумительную красоту народных одежд и вышивок в картинах Сурикова и многих других живописцев, доставляющую огромное эстетическое наслаждение зрителям.

То же относится и ко множеству других предметов. Так, например, существование металлов в пригодном для употребления виде вызвано к жизни человеческим трудом, который извлёк их из недр земли, выплавил из руды и широко, многообразно использовал их в производстве и в быту. Параллельно с этим развивалось и чувственное восприятие человека по отношению к металлам, способность воспринимать их и со стороны эстетических свойств, что привело к созданию различных украшений из бронзы, меди, железа и т. д. По отношению к золоту и серебру, например, Маркс замечает, что их эстетические свойства «делают их естественным материалом роскоши, украшений, блеска, праздничного употребления... Они являются в известной степени самородным светом, добытым из подземного мира, так как серебро отражает все световые лучи в их первоначальном смешении, а золото отражает цвет наивысшего напряжения, красный. Чувство же цвета

является популярнейшею формою эстетического чувства вообще»¹.

Таким образом, все эти предметы: обработанное дерево, стекло, всевозможные ткани, различные металлы, не встречаются в природе в готовом виде. Все они созданы человеческим трудом, относятся к тому созданному человеком миру, в котором он видит самого себя, т. е. во всех этих различных предметах он видит развёрнутое богатство своей человеческой сущности и способен это видеть именно потому, что в процессе создания этих предметов развилось и богатство его субъективной человеческой чувственности. Собственным трудом человека, замечает Маркс, «создан человеческий вкус к природе, человеческое чувство природы, а значит и *естественное чувство человека*»².

Труд является, следовательно, той силой, которая создала общественного человека, развила его мышление и его чувства, в том числе и его эстетическое чувство. Благодаря труду рука человека достигла такого совершенства, что смогла «вызвать к жизни картины Рафаэля, статуи Торвальдсена, музыку Паганини»³. Эстетическое чувство есть явление не биологическое, и столь распространённые в этом вопросе параллели между людьми и животными являются неверными.

Такую неточность допустил, например, Виктор Гюго.

Стремясь подчеркнуть совершенно правильную мысль об органической связи архитектуры с творчеством народных масс, Гюго в книге «Собор Парижской богородицы» писал: «Крупные памятники прошлого доказывают, что величайшие произведения зодчества — это не столько творения индивидуальные, сколько работа целого общества; это скорее результат творческих усилий народа, чем блистательная вспышка гения; это осадочный пласт, оставаемый после себя нацией; наслоения, отложенные веками; отстой, образовавшийся в результате последовательного испарения общества, — одним словом, это своего рода органическая формация. Каждая волна времени оставляет на памятнике свой намыв, каждое поколение — свой слой, и каждый индивидуум добавляет свой камень. Так посту-

¹ К. Маркс, К критике политической экономии, стр. 155.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. III, стр. 660.

³ Ф. Энгельс, Диалектика природы, стр. 133.

пают бобры, так поступают пчёлы, так поступают и люди»¹.

Вскоре после выхода в свет книги Гюго К. Маркс, подчёркивая, что человек в отличие от животного делает свою жизнедеятельность объектом своей воли и своего сознания, писал, словно полемизируя с автором «Собора Парижской богородицы»: «Правда, и животное производит. Оно строит себе гнездо, жилище, как это, например, делают пчелы, бобры, муравьи и т. д. Но оно производит только то, что непосредственно нужно для него и его детенышей: оно производит односторонне, в то время как человек производит универсально; оно производит лишь под давлением непосредственной физической потребности, в то время как человек производит сам, независимо от физической потребности и впервые поистине производит лишь тогда, когда он свободен от нее; животное производит лишь самого себя, в то время как человек воспроизводит всю природу; продукт животного непосредственно принадлежит к его физическому телу, в то время как человек свободно противостоит своему продукту. Животное творит сообразно мере потребности вида, к которому оно принадлежит, в то время как человек умеет производить в соответствии с мерой каждого вида и всегда умеет подойти к предмету с подходящей мерой; человек творит поэтому по законам красоты»².

Данное высказывание Маркса имеет огромное значение для понимания законов художественного творчества. Выше, говоря о содержании искусства, мы подчёркивали, что правдивость отражения действительности в реалистическом искусстве тем большая, чем крепче связь художника с народом, чем больше умеет художник учиться у народа, накопившего огромный жизненный опыт, прислушиваться к голосу народа, проникнуться мыслями, чувствами и чаяниями народа. Но народность искусства имеет ещё одну существенную сторону, относящуюся к художественной форме. Приведённые положения Маркса раскрывают глубочайшую связь эстетического чувства общественного человека и законов красоты с трудовой деятельностью народа, связь, которая так ярко проявляется в народном творчестве.

¹ В. Гюго, Избранные произведения, т. 1, Гихл, 1952, стр. 91.

² «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», стр. 56—57.

«Основоволожниками искусства, — писал Горький, — были гончары, кузнецы и златокузнецы, ткачихи и ткачи, каменщики, плотники, резчики по дереву и кости, оружейники, маляры, портные, портнихи и вообще — ремесленники, люди, чьи артистически сделанные вещи, радуя наши глаза, наполняют музеи»¹.

В народных орнаментах, резьбе, вышивках, керамике, в народном зодчестве, в народных песнях, сказках, былинах, танцах и т. д. содержатся подлинные сокровища, имеющие непреходящую художественную ценность и для мастеров профессионального искусства потому, что произведения народного творчества, в которых воплощён многовековой эстетический опыт народа, проникнуты гармонией и изяществом, отличаются ясностью и благородством пропорций, совершенством артистически выполненной формы, они созданы «по законам красоты», способность чувствовать и создавать которую присуща трудовому народу.

Народ, его жизненный и эстетический опыт является неиссякаемым источником правды и красоты. В этом причина тяготения величайших классиков искусства и литературы к народу, в жизни, труде, стремлениях, борьбе и творчестве которого они всегда находили источник правды и красоты, т. е. истоки подлинного искусства.

Художники-реалисты, органически связанные с народом, в своих произведениях выражают присущее народу стремление к жизненной правде. И всё богатство выразительных средств, всё совершенство красок и линий, звуков и форм они подчиняют задаче правдивого изображения объективной действительности. Поэтому материалом для творчества художника в широком смысле является вся многообразная жизнь природы и общества, вся человеческая жизнь. Всматриваясь в действительность, живописец, наделённый развитым эстетическим чувством прекрасного, в самой жизни, а не на палитре найдёт бесконечное многообразие оттенков колорита, трепет светотени, богатство пластических форм и пропорций. Мрамор, краски, бронза и другие специально выработанные для искусства средства лишь помогают живописцу и скульптору выявить красоту действительности. «Художник, — писал Гёте в статье о

¹ М. Горький, Собрание сочинений, т. 27, стр. 444.

Фальконе, — находит в самой природе гораздо больше гармонии, чем в мраморе, который эту гармонию воссоздаёт. Вот источник, из которого он черпает неустанно и при котором ему нечего бояться... оказаться плохим колористом».

Так верное решение вопроса об отношении искусства к действительности помогает художнику правильно решать и вопрос о средствах художественной выразительности. Но это верное решение, присущее реализму, подменяется совершенно неправильными и порочными решениями в двух разных упадочных течениях буржуазного искусства: в формализме и натурализме.

Формалисты, творчество которых оторвано от реальной жизни, от народа, которые выражают в своих произведениях реакционные идеи и извращённые эстетические вкусы господствующих эксплуататорских классов, неизбежно приходят к разрушению образа, к нарушению единства и цельности средств художественной выразительности. Стоя на позициях субъективизма, формалисты подменяют понятие «материал искусства». Для формалистов материалом искусства является не реальная жизнь, а те непосредственные технологические материалы и средства, при помощи которых работает тот или иной деятель искусства. Например, в живописи — это краски, холст; в скульптуре — дерево, мрамор и др. И формалисты пытаются отыскать «законы искусства» в свойствах этих материалов, независимо от законов отображаемой реальной действительности. В результате они отрывают эти средства художественной выразительности от задач изображения жизни и превращают их в объекты бессмысленных трюкаческих экспериментов, в нелепое, дисгармоническое нагромождение пятен, объёмов, линий, звуков, в хаос безобразных обломков и нарочито примитивных, уродливых форм. В экспрессионизме, например, чем хвалятся его идеологи, живописность, колорит, свет, тон, эластичность рисунка, преданность природе исчезают. Взамен появился «сознательный варваризм красок, с полным отречением от интимной гибкости кисти», пристрастие к элементарным формам вещей, грубая линия, неподвижный контур — откровенно признают идеологи экспрессионизма. Художник-экспрессионист, пишут они, хочет быть варваром, дикарём. Экспрессионизм ведёт сознательно к «сверхнатуралистически настроенным, химерическим конвульсиям готики, готических примитивов, а

отсюда ко всякому примитиву вообще — и к свайным постройкам и к фетишам дикарей»¹.

Так формализм смыкается с натурализмом.

Пристрастие к грубым натуралистическим примитивам свойственно кубизму, футуризму и другим формалистическим течениям. Дальнейший шаг на пути вырождения формализма состоит в стремлении ряда скульпторов и живописцев уйти в глубь веков и анеллировать к животным импульсам первобытного человека, вообще к животным инстинктам, характерным для низших существ органической природы. Так, например, в «скульптурах» Гастона Лангса, Липтона, Танги, Жака Липшица и др., в «картинах» Матта, Уолтера Квирта, Сальвадора Дали и других подобных произведениях, проникнутых извращённой патологической сексуальностью, человеческие тела и части тел превращены в невероятно изуродованные обрубки, деформированные, распухшие отростки, напоминающие то судорожные конвульсии каких-то допотопных пресмыкающихся, то чудовищные хрящи и наросты.

Не случайно все эти уродливые, отталкивающие «композиции» формалистов, рассматривающих человека как дикаря или рептилию, вполне удовлетворяющие извращённые, патологические вкусы буржуа, вызывают отвращение у народа, у людей с нормально развитым, здоровым эстетическим чувством.

Творчество натуралистов также оторвано от народа, от его мыслей и чувств, от его стремлений и переживаний, от богатого жизненного и эстетического опыта, накопленного трудящимися массами. Натуралисты, исходя из порочной теории отождествления искусства и действительности, распространяют действие этой теории не только на содержание образов, но и на художественные формы и средства искусства. Они убеждены, что на каждом шагу встречают уже готовые художественные образы и формы. Стоит лишь перенести всё то, что они видят и слышат вокруг себя, на холст, в роман, в партитуру и т. д. — и произведения искусства будто бы возникнут почти что автоматически. Натуралисты игнорируют значение средств художественной выразительности в создании произведений искусства, совершенно не понимают его эстетической природы.

¹ В. Гаузенштейн, Об экспрессионизме в живописи, Сборник «Экспрессионизм», стр. 148, 151

Если формалисты, отрывая искусство от жизни и произвольно комбинируя краски, линии и формы, кричат о «живописности» и «пластичности», хотя на деле их «произведения» представляют собой бессмысленный, уродливый хаос пятен, линий и объёмов, враждебный здоровому эстетическому чувству народа, то натуралисты, поглощённые механическим копированием, попросту отбрасывают такие категории искусства, как живописность и пластичность, объявляя их «выдумкой формалистов». Поэтому-то статуя, сделанная скульптором-натуралистом в мраморе, выглядит как отталкивающий гипсовый муляж, а картина, написанная художником-натуралистом масляными красками, выглядит как отвратительная раскрашенная фотография. Естественно, что при таком примитивном взгляде на искусство и его средства натуралисты также не могут правдиво отобразить многогранную кипучую жизнь советского общества, передать в ярких художественных образах положительные черты характера и великолепные качества передовых советских людей.

Изображая отрицательные, уродливые явления жизни бесстрастно и бездушно, без раскрытия их внутреннего смысла, и не выявляя отношения к тому, какой должна быть жизнь, натуралист в содержании своих произведений всегда рискует сбиться на позиции *апологета* этих явлений, а в художественной форме — соскользнуть на путь *смакования* изображаемых отталкивающих явлений, что и происходит очень часто с произведениями натуралистов.

Натуралисты не понимают того, что только художественно правдивое произведение, изображающее действительность, доставляет людям эстетическое наслаждение. А это возможно лишь тогда, когда его автор и в вопросах формы искусства тесно связан с народом, опирается на исторически развитое эстетическое чувство народа и использует слово в поэзии, цвет и линию в живописи, звук в музыке и т. д. одновременно и как средства изображения действительности и как средства выражения мыслей и чувств народа, в том числе и эстетического чувства. Натуралист, например, не может понять, что цвет в живописи служит не только для обозначения окраски, присущей предметам в природе, но что он вместе с тем обладает огромной силой эмоционального воздействия на зрителей, ибо чувство цвета, как писал Маркс, является популярнейшей формой

эстетического чувства вообще. Поскольку натуралисты не видят, не замечают эстетического богатства цвета в действительности, в их картинах нет того богатства оттенков, отношений, переходов и взаимосвязей цвета, которое в своей сложной совокупности с освещением образует гармоническое единство, составляющее колорит в живописи. Также не чувствуют и не замечают натуралисты всего богатства и многообразия линий и пластических форм в реальной действительности, гармоническое единство которых, переданное художником в изобразительном искусстве, создаёт красоту рисунка, скульптуры.

Натуралистические произведения, поскольку они сами не созданы «по законам красоты», не способны пробудить в зрителях и слушателях эстетического чувства. «Под красотой,— писал Горький,— понимается такое сочетание различных материалов,— а также звуков, красок, слов,— которое придаёт созданному — сработанному — человеком-мастером форму, действующую на чувство и разум как сила, возбуждающая в людях удивление, гордость и радость пред их способностью к творчеству»¹.

Натурализм чужд красоте. Поэтому натуралисты либо занимаются механическим, бездумным и бездушным копированием любых встретившихся автору явлений действительности, что в области формы приводит их к нудному, серому фотографизму, либо попросту переносят в свои произведения грубые, необработанные «куски натуры». В формалистической музыке это приводит к натуралистическому звукоподражанию всевозможным шумам, визгам, хрипам, грохоту, скрежету и тому подобным звукам, имеющимся в действительности, но несовместимым с законами мелодии, гармонии, тональности; в формалистической живописи — к наклеиванию на холст разных натуральных предметов вроде кусков дерева, обрывков газеты, почтовых марок и т. п. На этих примерах видно, как формализм в музыке и живописи смыкается с самым грубым натурализмом.

Натурализм, как и формализм, часто апеллирует к «биологической природе» человека, что находит выражение в тошнотворно подробнейших описаниях различных физиологических моментов в натуралистических романах, в смаковании грубой чувственности и эротизма в театре, кино, скульптуре, живописи, графике и т. д.

¹ М. Горький, Собрание сочинений, т. 27, стр. 5.

Произведения натуралистов и формалистов, искажающие действительность, выражающие антинародные, реакционные идеи, вызывающие к низменным, животным инстинктам, враждебны правде и красоте, враждебны подлинному искусству.

В трудах классиков марксизма-ленинизма раскрыта глубокая враждебность капитализма подлинной культуре и искусству. Основной экономический закон современного капитализма, направленный на обеспечение максимальной капиталистической прибыли путём эксплуатации, разорения и обнищания большинства населения, объясняет и то состояние полного маразма и разложения, упадка и гибели, которое характерно для современного реакционного искусства господствующих эксплуататорских классов.

И напротив, основной экономический закон социализма, направленный на обеспечение максимального удовлетворения постоянно растущих материальных и культурных потребностей всего общества путём непрерывного роста и совершенствования социалистического производства на базе высшей техники, создаёт условия для всестороннего развития физических и умственных способностей всех членов общества. Социалистический строй обуславливает развитие художественной самодеятельности трудящихся, подъём народного творчества и небывалый расцвет многонационального советского искусства, идейные, жизненно правдивые произведения которого создаются «по законам красоты».

ОБЪЕКТИВНЫЙ ХАРАКТЕР СПЕЦИФИЧЕСКИХ ЗАКОНОМЕРНОСТЕЙ МНОГООБРАЗНЫХ ФОРМ ИСКУССТВА

Создавая типические образы, правдиво отображающие жизнь, художник должен хорошо знать и уметь пользоваться специфическими закономерностями различных видов и жанров искусства, которые отличаются друг от друга своими возможностями и средствами. Так, воплощение типического образа в книжной иллюстрации строится иначе, чем, например, в монументальной скульптуре; воплощение типического образа в станковой картине достигается иными средствами, чем, например, в плакате; типический образ в лирическом стихотворении раскрывается иным путём, чем в драме или в опере, и т. д.

Формалисты, отрицая объективное содержание искусства, отрицают и объективный характер специфических закономерностей его видов и жанров, провозглашают и в этом отношении право художника на полный произвол.

Разоблачая субъективистские, анархистские установки формалистов, необходимо в то же время усилить позитивную разработку проблемы содержания и формы в искусстве социалистического реализма и проблемы специфических закономерностей различных видов и жанров искусства. Хотя эти вопросы имеют самое прямое, непосредственное отношение к проблеме художественного мастерства, повышать которое партия призывает советских писателей и художников, наша критика уделяет им совершенно недостаточное внимание. Более того, попытки разрабатывать эти вопросы вызывают среди некоторых критиков презрительные толки о «нормативной эстетике» как о догматизме и т. д., неприемлемой для советского искусства. Мы, конечно, против метафизических рецептов и догм, но это вовсе не означает, что искусство в своих приёмах, методах и правилах не опирается на определённые внутренние закономерности и нормы, нарушение которых приводит к упадку того или иного вида или жанра искусства.

Творческий метод социалистического реализма предполагает и стимулирует исключительное многообразие форм, стилей и жанров в искусстве. Он предоставляет богатейшие возможности для проявления творческой индивидуальности каждого советского художника, писателя, композитора, архитектора. Творческий метод социалистического реализма предполагает подлинное новаторство, которое не имеет ничего общего с формалистическим трюкачеством. Многообразие видов, жанров и форм искусства опирается на многообразие самой объективной действительности и её различных сторон, воспроизводимых в искусстве. Оно основывается на вдумчивом изучении художником как самой действительности, так и накопленного в течение многих веков опыта, который составляет реалистические традиции истории искусства и литературы. Утверждая многообразие форм, жанров и видов искусства, социалистический реализм отвергает поэтому как субъективный произвол художника, авантюризм в области художественной формы, так и догматизм априорных рецептов и правил, сочинённых «на все случаи жизни».

Различные вульгаризаторы — пролеткультисты и рапповцы — потратили немало чернил, чтобы теоретически «обосновать» якобы полную неприемлемость для советского искусства множества различных жанров и видов, которые, по их мнению, обречены на «отмирание». Характерно, что, выдумывая различные схоластические признаки «чисто пролетарского» искусства, почерпнутые из богдановских писаний, эти вульгаризаторы совершенно игнорировали тот факт, что различные виды и жанры искусства созданы не произвольно, а выработаны человечеством в течение долгих лет в процессе отображения различных сторон действительности.

Специфические закономерности различных видов и жанров искусства не имеют ничего общего с «имманентными» законами «чистой формы», провозглашаемыми эстетиками. Эти закономерности представляют собой отшлифованную в течение веков и выработанную в борьбе против всех антиреалистических течений совокупность приёмов, средств и правил отражения действительности и её различных сторон в искусстве. Специфические закономерности разных видов и жанров искусства возникли не случайно. Они являются закреплением огромных успехов человечества в эстетическом освоении мира, в познании объективных процессов действительности в форме художественных образов литературы, живописи, музыки, архитектуры, театра, кино, скульптуры и т. д.

Вульгаризаторы и упрощенцы объявили, что все эти жанры и виды искусства есть порождение идеологии эксплуататорских классов и поэтому якобы враждебны советскому искусству. Эти вредные, ликвидаторские установки вульгаризаторов были разгромлены партией, вскрывшей их махистско-богдановскую сущность в 1920 году в письме ЦК «О пролеткультах» и подчеркнувшей важность критического использования и переработки культурного наследия.

Но и после разгрома Пролеткульта вульгаризаторы продолжали борьбу против линии партии. Вышедший в 1928 году «Новый Леф» злобно обрушивается на сторонников реализма за то, что они «уже прилаживают лозунг культурной революции к идеям о принятии наследства». В программе «Лефа» объявлялось, что членом «Лефа» может быть только художник, противопоставляющий революционную смену форм и своё активное в ней участие

всеческой традиции, эволюционности и так называемому общественному прогрессу. Далее провозглашалась ликвидация станковой живописи, театра, художественной литературы и всех её жанров на том основании, что «роман, повесть, рассказ и т. п. эпические полотна, выросшие на иной социальной почве, продолжают оставаться традиционной формой литературы» и поэтому «продолжают действовать в интересах породившего их старого общества». В 30-х годах объединение «Октябрь», продолжавшее пролеткультовско-лефовскую линию, обвиняло советских художников-реалистов в том, что «принципы критического усвоения старой феодальной и буржуазной культуры они понимают как подражание жанрам и манерам художников патриархально-буржуазного реализма... В сущности они — убеждённые эпигоны». Те же ликвидаторские установки, хотя и в смягчённой форме, в 30-х годах повторяли рапповцы, «доказывая» необходимость отмирания в советской литературе таких жанров, как лирика, трагедия, сатира.

Насколько ещё живучи остатки лефовско-рапповской вульгаризации в этом вопросе и какой вред они причиняют советскому искусству, видно на примере пресловутой «теории» *отмирания конфликта* в советской драматургии. Авторы этой порочной «теории» считали, что бесконфликтность является особым свойством советской драматургии, и заявляли, что конфликт имел место только в искусстве классовых антагонистических формаций, а для советского театра и драматургии в силу их социалистической природы конфликты якобы не характерны, они исчезают, отмирают. В рассуждениях о бесконфликтности, о том, что в нашей жизни нет никаких трудностей, никакой борьбы, что борьба с трудностями, с отрицательными явлениями и вредными, фальшивыми людьми «не типична» для нашей действительности, — в этих рассуждениях искажается жизнь, предаётся забвению то, что борьба нового со старым, отживающим является законом нашего развития. Подобные рассуждения ведут к воскрешению рапповской лакировки действительности, к отказу от реализма ради надуманной, приукрашенной схемы. Вместе с тем «теория» бесконфликтности означает не что иное, как ликвидацию советской драматургии, а вместе с нею и советского театра.

Другим порочным выводом, вытекающим из пренебре-

жения объективными законами жизни, из вредной «теории» о том, что будто бы наша советская действительность не имеет противоречий, трудностей и свободна от конфликтов, стало *отрицание сатиры* как одного из важнейших жанров советского искусства. На XIX съезде партии подобные взгляды были полностью разоблачены и осуждены.

Товарищ Маленков в отчётном докладе о работе ЦК говорил: «... в нашей советской беллетристике, драматургии, так же, как в кинематографии, до сих пор отсутствуют такие виды художественных произведений, как сатира. Неправильно было бы думать, что наша советская действительность не даёт материала для сатиры. Нам нужны советские Гоголи и Щедрины, которые огнём сатиры выжигали бы из жизни всё отрицательное, прогнившее, омертвевшее, всё то, что тормозит движение вперёд.

Наша советская литература и искусство должны смело показывать жизненные противоречия и конфликты, уметь пользоваться оружием критики, как одним из действенных средств воспитания» ¹.

Вопреки всем измышлениям вульгаризаторов об «отмирании» ряда видов и жанров искусства марксистско-ленинская эстетика исходит из того факта, что эпоха социализма есть эпоха роста и расцвета социалистической культуры, литературы и искусства. В условиях социализма, на качественно новой, неизмеримо более высокой основе, в искусстве социалистического реализма получили возможность роста и расцвета и те виды и жанры искусства, которые в условиях капиталистического строя были обречены на отмирание и увядание, так как причины этого отмирания лежат в конечном счёте в особенностях капиталистического строя, враждебного искусству, а не в особенностях этих видов и жанров искусства. Различные виды и жанры искусства являются исторически созданными формами художественного освоения мира общественным человеком, их следует не отбрасывать, а критически использовать, переработать в соответствии с новым содержанием и поставить на службу решению новых задач — задач коммунистического воспитания трудящихся.

¹ Г. Маленков, Отчётный доклад XIX съезду партии о работе Центрального Комитета ВКП(б), стр. 72—73.

Разумеется, в этом процессе исторически сложившиеся виды и жанры искусства не остаются неизменными; они обогащаются и будут обогащаться новым идейным содержанием, будут соответственно развивать и совершенствовать свои приёмы и методы. Но это изменение, вызванное новым идейным содержанием, происходит только на основе правдивого отображения в различных видах и жанрах советского искусства новых объективных закономерностей нашей действительности, и поэтому оно не имеет ничего общего ни с застывшими рецептами догматиков, ни с субъективизмом формалистов, прикрывающих свой анархический произвол криками о «новаторстве».

Вопрос о многообразии форм, видов и жанров советского искусства имеет большое практическое значение. Он неразрывно связан с вопросом о критическом использовании художественного наследия, с вопросом об овладении мастерством советскими писателями, живописцами, композиторами. Все эти авторы, работающие в различных видах искусства, избирают тот или иной жанр, формы и приёмы в соответствии с конкретной задачей правдивого изображения определённых сторон действительности и в соответствии с особенностями своей творческой индивидуальности, свободное развитие которой есть одно из существенных условий искусства социалистического реализма.

Решительная борьба эстетики социалистического реализма против догматизма и нигилизма, за многообразие различных жанров, стилей, форм и приёмов, за многогранное проявление творческой индивидуальности художника совсем не означает, что художник может по собственному произволу смешивать в одном произведении любые приёмы, не считаясь с объективными закономерностями жизни и нарушая специфические закономерности различных жанров и видов искусства. Такой анархический произвол означал бы хаос форм и приёмов, беспомощную и антихудожественную эклектику.

Вопрос о специфических особенностях, возможностях, средствах и приёмах художественной выразительности каждого вида и каждого жанра искусства разработан ещё очень слабо. В этом также сказывается отставание нашей искусствоведческой науки от насущных запросов и потребностей советского искусства. Не случайно выдающиеся практики советского искусства — режиссёры театра и кино,

артисты, архитекторы, скульпторы, композиторы и т. д., — стремясь обобщить накопленный ими богатейший творческий опыт, уделяют большое внимание проблеме специфики различных видов искусства, а также специфики различных его жанров, т. е. проблеме специфических закономерностей искусства.

Наглядный пример такой разработки даёт вся богатейшая творческая деятельность К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, в которой художественная практика — актёрская, режиссёрская — неразрывно связана с глубоким теоретическим обобщением законов театрального искусства. Труды Станиславского и Немировича-Данченко оказали огромное влияние на развитие советского театра, идущего по пути социалистического реализма.

Глубоко раскрыв общие законы реалистического театра, основоположники МХАТ в то же время требовали, чтобы в своём творчестве актёры и режиссёры каждую пьесу ставили и играли, учитывая всё своеобразие её жанра, особенности её стиля и формы и т. д., и находили бы для верного раскрытия и воплощения каждой пьесы особый, не шаблонный ключ и приёмы, соответствующие её природе. Именно благодаря такому подходу Художественный театр в своих прославленных постановках смог раскрыть всю тонкость, глубину и своеобразие драматургии Чехова и с такой же художественной силой и совершенством донёс до зрителей драматургию Горького. В работе над пьесой Ленского «Лев Гурыч Синичкин» Станиславский блестяще раскрыл специфические особенности жанра старинного русского водевиля, а в постановке «Женитьба Фигаро» выявил особенности комедии, в которой героем является французский народ, смеющийся над аристократами, и т. д. И для пьесы каждого жанра, стиля и формы Станиславский и Немирович-Данченко находили всегда реалистическое — и каждый раз иное — органичное для данной пьесы и неприменимое к другой решение, верные приёмы и методы, верную сценическую атмосферу и т. д., раскрывающие с наибольшей силой и глубиной идею данной пьесы в живых и правдивых образах.

В своих решениях и указаниях по вопросам искусства Центральный Комитет партии дал замечательные образцы анализа советского искусства. Решения ЦК КПСС содержат оценку как идейного содержания произведений, так и их

художественной формы, включая и специфические особенности данного вида искусства (например, решения ЦК партии об архитектуре, об опере, о плакате). Все эти решения обогащают, развивают и конкретизируют общие принципы социалистического реализма применительно к отдельным видам искусства и базируются на глубоком научном понимании их специфических закономерностей.

* * *

Вопрос о специфических закономерностях искусства, его видов и жанров неизменно привлекает к себе внимание художников, которым приходится в своём творчестве повседневно *практически* иметь дело с этими закономерностями. Правильное решение и конкретная разработка этого вопроса весьма важны для дальнейших успехов искусства социалистического реализма. В решении этой проблемы эстетика социалистического реализма борется против формализма и против натурализма.

Формалисты считают, что существуют специфические закономерности искусства, но это, по их мнению, так называемые имманентные закономерности «чистой формы», которые абсолютно ничем не связаны с отображением жизни и её объективных закономерностей, т. е. являются насквозь идеалистическими, чисто субъективными. Такое понимание закономерностей искусства, по существу, ничем не отличается от полного отрицания каких бы то ни было закономерностей, ибо если в искусстве всё зависит от субъективного произвола художника, то открывается дорога для полнейшего анархизма, для любого авантюризма в области художественной формы, для иррационализма, бреда психопатов и т. д., что мы и наблюдаем в упадочном буржуазном формалистическом искусстве Европы и Америки.

Это ведёт формализм к полной анархии и авантюризму и в области художественной формы, которая, будучи оторвана от жизни, от здорового эстетического чувства народа, перестаёт быть художественной и вырождается в хаос бессмысленного и уродливого сочетания красок, линий, объёмов, звуков и т. д. и приводит искусство к упадку.

Натуралисты отрицают существование специфических закономерностей искусства, так как считают, что до-

статочно точно скопировать действительность, запротолировать, описать подробно факты, чтобы автоматически получить произведение искусства.

Натуралисты, казалось бы, признают первенствующую роль за жизнью и её объективными законами, но это лишь на словах. Натуралисты попросту отождествляют искусство с жизнью; они берут случайное, первое попавшееся и, рабски копируя его, переносят механически в свои произведения, не замечая главного, существенного, закономерного, т. е. создают образы, дающие неверное обобщение, искажающие действительность. Это ведёт натурализм к полному упадку и в области художественной формы, которая, будучи отождествлена с первым попавшимся, случайным в действительности, превращается в слепое, автоматическое копирование либо в механическое перенесение в искусство грубых «кусков натуры». И то и другое означает игнорирование натурализмом средств художественной выразительности, означает отрыв от здорового эстетического чувства народа, пренебрежение эстетической природой искусства и ведёт искусство к упадку.

Социалистический реализм признаёт наличие специфических закономерностей искусства, но считает, что это не внутренние присущие искусству законы «чистой формы», а исторически сложившиеся закономерности познания жизни образным мышлением общественного человека, закономерности исторически развивающегося отражения реальной жизни, её различных сторон с помощью специфических средств и приёмов разных видов и жанров искусства. Социалистический реализм отвергает как анархический субъективистский произвол по отношению к жизни и к художественным формам — у формалистов, так и путь примитивного отождествления искусства с действительностью, при котором копировка случайного отождествляется с художественной формой, — у натуралистов. Обоим этим порочным, ошибочным взглядам социалистический реализм противопоставляет такое понимание специфических закономерностей искусства, которое признаёт объективный характер законов реалистического искусства и заострения типического как важнейшего средства создания полноценных, правдивых художественных образов. Социалистический реализм отстаивает такое понимание специфических закономерностей искусства, которое является конкретизацией для различных его видов и жанров основного объек-

тивного закона реалистического искусства — правдивого изображения действительности в её революционном развитии.

При этом в искусстве социалистического реализма, опирающемся на высокоразвитое эстетическое чувство народа, создаются правдивые, глубоко идейные произведения, отличающиеся совершенной художественной формой. Такие произведения, удовлетворяя возросшие эстетические потребности советского народа, содействуют воспитанию трудящихся в духе коммунизма.



О СПЕЦИФИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

(Заметки писателя)

Г. Е. Николаева

Общепринятым является определение специфики искусства и литературы как «мышления образами». Такой взгляд на специфику искусства и литературы высказывался, как известно, русскими революционными демократами — Белинским, Чернышевским, Добролюбовым.

Жизнеспособность этой формулы, данной замечательными прогрессивными деятелями прошлого века, испытана временем. Однако это положение эстетики не является чем-то догматическим и неизменным, оно нуждается в развитии и уточнении, как любое истинно научное положение.

Определить специфику искусства — это значит определить ту основную эстетическую категорию, которая даёт и направление для развития искусства в целом и критерии для оценки отдельных произведений литературы. Поэтому закономерна та острая борьба в эстетике, которая идёт вокруг этого определения.

В центре определения специфики искусства стоит «образ» и «образное мышление». Однако трудность заключается в точном истолковании этих понятий.

Бороться против их лжеистолкования необходимо, ибо художественный образ — сердце искусства, в которое нацелены концы тех, кто хочет превратить живое и полное сил искусство в труп. Борьба за правильное понимание сущности образа, образного мышления — это, по существу, борьба за партийность искусства, за его боеспособность и действительность.

Попытки лжеистолкования понятий «образ» и «образное мышление» идут по двум основным направлениям: первое сводится к доведённому до абсурда противопоставлению образа понятию и логического мышления образному, а второе — к отождествлению их.

Две эти трактовки противоположны по форме и одинаковы по существу, так как обе они равно ошибочны и направлены против принципа партийности в искусстве, против его преобразующего, действительного значения. Остановимся на каждой из этих трактовок в отдельности.

Попытка противопоставить образ понятию как антагонистические категории мышления свойственна идеалистической эстетике. Конечно, нужно видеть различие между образом и понятием и специфику каждого из них, но нельзя противопоставлять их как взаимоисключающие, так как у них много общих закономерностей. Известно, что Кант отрицал значение «понятий» в искусстве, отказывал образному мышлению в познании и сводил образ к художественной форме, отрывая последнюю от содержания. Гегель утверждал, что истина, «абсолютная идея», чужда материальности и в силу этого материальное, неразрывно связанное с элементами чувственного искусство не может передать истины, а в лучшем случае раскрывает лишь ограниченную часть её.

Утверждение, что переработка представлений в понятия свойственна только логическому мышлению, а образное мышление есть лишь пассивное отражение объективного мира в конкретных образах, есть, по существу, повторение старых идеалистических концепций, продиктованное желанием обезоружить искусство в классовой борьбе. Такая попытка противопоставить образ понятию и логическое мышление образному льёт воду на мельницу идеализма, является поощрением агностицизма в эстетике и в искусстве.

В нашу эпоху острейших противоречий между силами реакции, разжигающими пламя новой войны, и силами мира и демократии особое значение приобретает борьба против всех проявлений идеализма и в особенности против агностицизма, за глубокое познание жизненных процессов. Искусство есть особая форма познания объективной действительности и воздействия на неё, и задача материалистической эстетики заключается в том, чтобы беспощадно бороться с иррационализмом, сюрреализмом и прочими рас-

пространственными в современной буржуазной эстетике реакционными течениями и утверждать познавательную и действительную силу искусства.

Для нас особенно важно помнить, что логическое мышление и образное мышление являются разновидностями единого процесса отражения действительности и что закономерности этого процесса свойственны обоим способам мышления, хотя и протекают в каждом из них своеобразно. Рассмотрим закономерности, общие для обоих указанных видов мышления.

Искусство является формой познания окружающего мира. Раскрывать объективные закономерности развития общества путём типизации существенных явлений жизни, воспитывать человеческие души и таким образом способствовать преобразованию общества — вот назначение подлинного искусства.

Ленин высоко оценил роман Горького «Мать» за то, что он помог многим рабочим, шедшим в революцию стихийно, осознать свои классовые интересы. «...Книга — нужная, — сказал он о ней, — много рабочих участвовало в революционном движении несознательно, стихийно, и теперь они прочитают «Мать» с большой пользой для себя»¹. Таким образом, художественное произведение помогало формированию классового самосознания.

Для нас важно помнить, что образ отнюдь не является пассивным отражением предметов в сознании, он так же, как понятие, создаётся путём сложной переработки конкретных представлений. Конкретные чувственные представления лежат и в основе образного и в основе логического мышления.

В. И. Ленин, анализируя процесс образования понятий, писал: «Подход ума (человека) к отдельной вещи, снятие слепка (=понятия) с нее *н е е с т ь* простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный, зигзагообразный, *включающий в себя* возможность отлета фантазии от жизни; мало того: возможность *превращения* (и притом незаметного, несознаваемого человеком превращения) абстрактного понятия, идеи в *фантазию* (в последнем счете = бога). Ибо и в самом простом обобщении, в элементарнейшей общей идее («стол» вообще) *е с т ь* известный кусочек *фантазии*»².

¹ См. М. Горький, Собрание сочинений, т. 17, ГИХЛ, 1952, стр. 7.

² В. И. Ленин, Философские тетради, 1947, стр. 308.

Взаимосвязь образа и понятия бесспорна. Даже самое абстрактное научное понятие неразрывно связано в конечном счёте с конкретным чувственным представлением. Если мы говорим, например, о синусе или косинусе такого-то угла, то мы представляем себе треугольник, катеты и гипотенузу.

Образное мышление, как и логическое, отражает не только отдельную вещь, но и её взаимосвязи, отношения с другими вещами. Оно даёт полную возможность выявить наиболее существенные черты в жизненных явлениях, увидеть и понять типическое в жизни.

Процесс мышления идёт по бесконечной восходящей линии — от явления к сущности, от менее глубокой к более глубокой сущности. «Отдельное бытие (предмет, явление etc.), — писал Ленин, — есть (лишь) одна сторона идеи (истины). Для истины нужны еще другие стороны действительности, которые тоже лишь кажутся самостоятельными и отдельными... *Лишь в их совокупности... и в их отношении*... реализуется истина»¹.

Как в логическом мышлении познание истины требует познания разных сторон действительности, потому что лишь в их совокупности и в их отношениях реализуется истина, так и подлинное искусство требует многостороннего освещения явлений. Чем глубже вскрыты в искусстве взаимосвязи, взаимодействие, закономерности явлений, тем глубже и вернее художественное произведение отражает действительность, тем больше сила его воздействия.

Та неразрывность в процессе познания общего и конкретного, на которую указывал Ленин, обязательна и для образного мышления. Истинный художник не только обобщает наиболее существенное и характерное в явлении, но и конкретизирует своё обобщение. В искусстве обобщение и выявление наиболее типичного неразрывно связано с воплощением его в конкретное. «... Каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность, *«этот»* ...»², — писал Энгельс.

Все закономерности, раскрытые ленинской теорией отражения, обязательны для образного мышления, как и для логического. Это важно помнить для того, чтобы оградить искусство от эмпиризма, иррационализма и тому по-

¹ В. И. Ленин, *Философские тетради*, стр. 169.

² «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», стр. 161.

добных течений, процветающих в современном упадочном буржуазном искусстве. Основоположники русской материалистической эстетики — Белинский, Чернышевский и Добролюбов, давая своё определение специфики искусства, говорили о единстве науки и поэзии. «...Существенной разницы между истинным знанием и истинной поэзией быть не может...»¹, — писал Добролюбов. В другом месте он подчёркивает: «Свободное претворение самых высших умозрений в живые образы и вместе с тем полное сознание высшего, общего смысла во всяком, самом частном и случайном факте жизни — это есть идеал, представляющий полное слияние науки и поэзии и доселе ещё никем не достигнутый»².

Столетие назад эти мечты Добролюбова не могли осуществиться полностью, «разрыв» между поэзией и наукой об обществе в ту пору был неизбежен, так как самые лучшие писатели прошлого, обладавшие огромной силой таланта, не обладали тем единственно научным мировоззрением, на основе которого могут быть глубоко познаны сущность и закономерности объективной действительности. Поэтому в творчестве даже самых талантливых и проникновенных художников содержались ошибки («каратаящина» Л. Толстого, катастрофа в конце творческой жизни Гоголя, тщетные попытки Чехова найти правильную дорогу к «небу в алмазах»).

Советские писатели учатся у классиков художественному мастерству, умению создавать правдивые и яркие типические образы. Обладая самым передовым мировоззрением нашей эпохи — марксизмом-ленинизмом, они имеют возможность глубоко проникать в сущность жизненных явлений, в образной форме вскрывать закономерности жизни, ясно видеть пути и перспективы победы коммунистического строя в нашей стране.

Вот почему мы, советские писатели, если мы хотим быть подлинными инженерами человеческих душ, активными строителями коммунизма, должны упорно и настойчиво овладевать марксистско-ленинской наукой, мировоззрением нашей партии. Талант — большая сила, но талант, опирающийся на передовое мировоззрение, — это сила в стократ большая. Наша эпоха широко открывает нам, писателям, стоящим на платформе социалистического реа-

¹ Н. А. Добролюбов, Избранные философские произведения, т. II, стр. 462.

² Там же, стр. 24—25.

лизма, дорогу к тому «слиянию» науки и поэзии, о котором столетие назад мечтал Добролюбов.

Тот писатель, который в творчестве своём не использует пеликое оружие марксизма и исходит только из «интуиции», только из субъективных представлений и т. п., уподобляется бойцу, который в битве отбрасывает «катюшу» и пытается сокрушить врага голыми руками.

* * *

Для того, чтобы не быть голословными, попробуем примерами из творчества современных советских писателей подкрепить наше положение о том, что истинно художественному произведению свойственно раскрытие сущности явлений не менее полное и глубокое, чем науке. Каждое отступление советского художника от жизненной правды, от социалистического реализма на позиции иррационализма и субъективизма неизбежно приводит его к творческой неудаче. В этом отношении характерна, например, судьба такого писателя, как Б. Пастернак. Это поэт большого дарования, поэтому особенно показательны его творческие ошибки. Поэзия Пастернака, во многом основанная на «иррациональных», глубоко субъективных образах, обычно чисто интуитивная, без попыток раскрыть сущность больших жизненных явлений, оказалась чуждой широким массам.

Характерно и то, что глубина ошибочности позиций Б. Пастернака стала особенно очевидной во время войны. Величайшее историческое событие поэт пытался изобразить на основе обычных для него сугубо субъективных ассоциаций и образов. И военные стихи Пастернака не стали таким оружием борьбы, как стихи Твардовского, Симонова, Суркова, а остались непонятными народу. Творческая судьба Б. Пастернака — это яркое доказательство того, что талантливость не спасает поэта, если творчество его исходит не из передового мировоззрения, а из чуждых нам эстетических позиций. Путь поэта к народу возможен только посредством глубокого изучения жизни на основе марксистского мировоззрения.

Как на образец реалистической, народной поэзии хочется указать на поэзию А. Твардовского. Поэма Твардовского «Страна Муравия» может быть примером того, как в поэтической форме, в ярких, заострённых образах раскрывается сущность огромных социально-исторических

явлений, связанных с годом «великого перелома». Здесь большой поэтический талант сочетается с таким горячим интересом к жизни народа и с таким глубоким раскрытием больших общественных явлений, которые характерны для людей передового мировоззрения. Из этого сочетания и возникло произведение большой силы и родилась поэзия, широко признанная народом.

Великие произведения искусства в типических и ярких образах раскрывают глубокую сущность действительности и именно поэтому приобретают огромную силу воздействия. Анализируя творчество Бальзака, Ф. Энгельс говорил, что сила его реализма — в глубоком проникновении в сущность жизненных явлений, в том, что писатель правдиво даёт историю французского общества.

В. И. Ленин, анализируя творчество Льва Толстого, также видит силу его в том, что он отразил основные процессы русской революции. «Толстой велик, — пишет Ленин, — как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России»¹.

Несмотря на известную реакционность своих политических и философских воззрений, Бальзак и Толстой, идя от реальной действительности, сумели создать незабываемые картины жизни, яркие типы, образы и характеры.

Образцом глубокого и правдивого отражения жизненных процессов в их революционном развитии являются крупнейшие произведения социалистического реализма. В 1906 году был создан роман «Мать» Максима Горького. Почему эта книга вызвала такой большой отклик и такое волнение? Почему откликнулись на неё сотни пролетариев, почему вождь пролетариата В. И. Ленин высоко оценил её, почему во вражеском стане это произведение вызвало переполох и Петербургский комитет по делам печати постановил возбудить судебное преследование против автора? Причина этого заключалась в том, что в книге Горького в образах огромной правды и яркости раскрыта была сущность той социальной силы, которой принадлежало будущее. Подлинная типизация, с помощью которой раскрывалась революционная сущность пролетариата, придала роману необычайную действенность.

Пробуждающееся самосознание рабочих, их боевой ре-

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 15, стр. 183.

волюционный дух, их единство, их героизм — те черты, которые делают пролетариат гегемоном революции, запечатлены в образах Павла Власова и его матери Ниловны. Мы уже говорили выше о той оценке, которую дал роману В. И. Ленин. Об огромной жизненности этой книги писал К. Е. Ворошилов, поздравляя М. Горького в день сорокалетия его литературной деятельности: «На Ваших литературных произведениях воспитались целые поколения российских пролетариев, впервые увидевших в них образцы высокого, прекрасного искусства, понятного и родного им. Замечательная повесть «Мать» поистине является автобиографией рабочего класса, настолько много в ней чрезвычайно близкого, пережитого каждым пролетарием...»¹.

Так подлинная типизация сделала роман Горького «Мать» боевым, партийным произведением.

Интересно проследить, как в советской литературе раскрывается сущность другой социальной силы — крестьянства.

Не случайно одним из основных вопросов пролетарской революции и диктатуры пролетариата является вопрос о союзе пролетариата и крестьянства. Не случайно на каждом новом этапе развития революции партия тщательно разрабатывала и выдвигала новые стратегические лозунги по отношению к крестьянству, в которых находил отражение дифференцированный подход к различным его слоям. Партия многократно предупреждала от малейших ошибок и просчётов в крестьянском вопросе. Не случайно на пленумах ЦК 1953—1954 гг. партия снова поставила вопрос о колхозном крестьянстве и с величайшей вдумчивостью, тщательностью определила те формы и те особенности, в которых осуществляется союз рабочего класса и крестьянства на сегодняшнем этапе строительства коммунизма.

Мне кажется, наиболее глубокое раскрытие в литературе получила эта социальная сила в образе Григория Мелехова. Понять этот образ, понять силу шолоховского «Тихого Дона» можно только на основе правильного понимания типического в искусстве.

Критики, трактовавшие типичное как «среднеарифметическое», становились в тупик перед необъяснимой для них жизненностью этого отнюдь не часто встречающегося характера. Эти критики пытались истолковать непонятную

¹ К. Е. Ворошилов, Статьи и речи, Партиздат, 1937, стр. 472.

для них убедительность данного характера силой изобразительного таланта М. Шолохова: талант Шолохова, дескать, так велик, что даже нетипичный образ Григория Мелехова становится убедительным под его пером.

Но талант и сила Шолохова заключаются не в том, что он умеет делать убедительными нетипичные характеры, а как раз в том, что он создаёт подлинные типы, создаёт не мёртвые фотографии наиболее распространённого, а характеры, которые с наибольшей полнотой и заострённостью отражают величайшие явления действительности.

Григорий Мелехов — представитель старого, доколхозного казачества. Типичность образа Мелехова заключается в том, что в нём с наибольшей полнотой, яркостью и заострённостью показана та двойственность крестьянства, о которой много раз писал Ленин. Двойственность героя шолоховского романа сказывается во всём: в его характере, в его политических устремлениях, в глубокой противоречивости всей его судьбы. Он полон внутренних конфликтов, сложен, противоречив, как противоречива и сложна социальная сила, которую изобразил М. Шолохов в образе Григория Мелехова.

Те важнейшие явления действительности, которые стоят и стояли в центре внимания партии, ярко и остро отражены Шолоховым в образах его романа. Писатель с необычайной силой художественного таланта показал в Мелехове всю сложность, противоречивость «крестьянской стихии», выявившуюся с особой остротой в тот исторический период, когда крестьянство решало свою судьбу, решало, с кем ему идти. В этой подлинной типизации и кроется секрет жизненности образа.

Одновременно с Шолоховым и на эту же тему писали и другие литераторы, которые, исходя из «среднеарифметического» понимания типичности, тоже показывали нам кое-какие трудности в перестройке деревни, но эти трудности в их изложении выглядели примерно так: крестьянка покричала на собрании, ей прочли газетную статью, она успокоилась и стала примерной колхозницей. По таким книгам нельзя понять особенностей и трудностей колхозного строительства в нашей стране.

Лучшие произведения социалистического реализма языком художественных образов рассказывают о тех сложных процессах, которые происходили и происходят в нашей деревне.

Подобно тому, как в науке новое углубление в сущность явлений даётся с трудом, так и в искусстве этот путь подчас бывает путём борьбы и требует и проницательности, и принципиальности, и воли, и смелости. Только тех писателей, которые верны глубокой жизненной правде, награждает народ долгой памятью. Тем же, кто отступает от истины, искусство мстит быстрым забвением их произведений.

Мне кажется, небезинтересен в этом смысле мой опыт. Центральным местом моего романа «Жатва» была глава о том, как уходит из колхоза одна из лучших колхозниц — Любава Большакова. В «остро конфликтной» сцене колхозного собрания рассказывала я, как колхозники с разных точек зрения оценивают поступок Любавы, уходящей из колхоза, несмотря на всю её преданность колхозному строю, уходящей потому, что в отстающем колхозе ей трудно прокормить детей.

В этой главе речь шла о решении проблемы материальной заинтересованности колхозников и об идейно-политической работе партии в деревне. В редакции журнала «Знамя» одобрили эту главу с «художественной» стороны, но наотрез отказались печатать из-за её чрезмерной «остроты».

Под натиском редакции я в конце концов не выдержала характера и изъяла главу из романа. Я сделала это, хотя великолепно понимала, что именно эта глава является центральным местом романа, написанного об отстающем колхозе. Именно в этой главе я ближе всего подошла к раскрытию сущности описываемого явления, к анализу причин отставания некоторых колхозов — к тому нарушению соотношения между экономической, материальной заинтересованностью и идейно-политическими основами колхозного строя, которое имело место в отстающих колхозах. Именно к этой главе я «стягивала» композиционно другие «конфликтные» линии романа (история с гречишниками, раскрытие двойственности в характере многих героев — Кузьмы, Фроськи, Василия Бортникова).

Оттого, что выпала центральная глава, сгладились и эти линии романа. Так, отступив от жизненной правды, я нарушила свой писательский долг и поплатилась за это тем, что сама сделала свой роман слабее, чем он был.

Мне кажется, эта история поучительна, так как многие наши работники искусства не раскрывали подлинной сущ-

ности явлений, нередко изменяли принципам социалистического реализма и шли по лёгкому, гладкому и «безопасному» пути лакировки действительности. Не случайно то, что в нашем искусстве почти не отображены те трудности, которые были в колхозном строительстве, но не случайно и то, что такие искажающие правду жизни произведения искусства умирают, едва успев родиться, тогда как произведения, подобные «Тихому Дону», «Стране Муравии», «Поднятой целине», «Разгрому» и другим, живут и ещё долго будут жить.

На примере лучших произведений социалистического реализма мы видим, как происходит в них то «слияние науки и поэзии», о котором в своё время писал Добролюбов.

* * *

Говоря о слиянии «науки и поэзии», необходимо, однако, помнить, что логическое и образное мышление отнюдь не тождественны, что каждое из них имеет свои особенности. Отождествление их не менее вредно, чем антагонистическое противопоставление.

Отождествить логическое мышление с образным — это значит лишить искусство специфики, лишить его той силы воздействия, которая для него характерна и обязательна. Теоретическое отождествление образного и логического мышления на практике приводит к произведениям, которые не запоминаются, хотя всё в них как будто на месте и всё правильно. Таких произведений в советской литературе появилось, к сожалению, немало, и появление их не случайно. Большое количество их во многом зависит от недостаточной разработки эстетических проблем, в частности вопроса о специфике искусства, а также от ошибок критиков и теоретиков, дававших неверную ориентацию по ряду важнейших вопросов искусства. Роман Ксении Львовской «На лесной полосе», роман И. Котенко «Колхозники», роман В. Закруткина «Пловучая станица», роман С. Бабаевского «Свет над землёй» — все эти книги написаны одарёнными и серьёзными писателями, честно и добросовестно изучившими интереснейшие явления советской действительности. Некоторые из названных произведений получили Сталинские премии, высокую оценку нашей критики и сыграли в своё время положительную роль, поставив интересные проблемы. Но многие ли из читателей помнят героев этих книг, написанных всего три-четыре года

назад? И возвращались ли к этим книгам критики и теоретики в своих статьях за истекшие три-четыре года? Перелистывая комплекты газет и журналов за этот период, в критических и теоретических статьях не находишь героев этих книг, но то и дело встречаешь имена молодогвардейцев, Воропаева, Мересьева, Батманова, Лопухова. На этих героев обычно ссылаются, их любят и крепко помнят.

Почему же вышеперечисленные книги наряду со многими аналогичными так скоро ушли из памяти, почему воздействие их оказалось кратковременным и слабым, хотя написаны они людьми и одарёнными и добросовестными? Мне кажется, кратковременность жизни этих книг и слабость их воздействия зависят как раз от того, что слишком часто в них образное мышление подменяется логическим и этим нарушаются специфические законы искусства. Мне кажется, что эти авторы при той же степени таланта и знания жизни, которыми они обладают, могли бы создать произведения большей силы воздействия, если бы исходили из правильных эстетических установок, из правильного понимания специфики искусства.

В чём же заключаются специфика искусства и особенности образного мышления?

Существует довольно распространённая точка зрения, что весь процесс абстрагирования протекает одинаково и в образном и в логическом мышлении и различие между ними начинается лишь при конкретизации абстрактного: абстрактное в науке помогает углублённому логическому проникновению в сущность конкретного, абстрактное в искусстве конкретизируется в образе. Мне кажется, что эта точка зрения неправильна и что на основе таких теоретических предпосылок не могут быть созданы полноценные художественные произведения.

Думается, что слабость воздействия и кратковременность жизни перечисленных выше и им подобных книг зависят как раз от того, что авторы их шли неверным путём: сперва честно и добросовестно, но чисто логически выявляли, «абстрагировали» сущность изучаемых и описываемых явлений, а потом пытались «проиллюстрировать» эту сущность образами, т. е. на определённых ступенях творчества подменяли образное мышление логическим.

В действительности образное и логическое мышление — это процессы, хотя и одинаково подчинённые всем законам отражения, но качественно различные.

Марксизм учит тому, что содержание определяет форму, поэтому анализ специфики искусства надо начать с анализа специфики содержания, а потом уже проследить, как это специфическое содержание обуславливает и специфику формы.

Содержанием искусства всегда является та же объективная действительность, которая составляет содержание науки, но искусство в отличие от науки сосредоточивает своё основное внимание на борьбе за прекрасное. Художественные произведения, отражающие уродливые и ничтожные стороны действительности, становятся творениями подлинного искусства только тогда, когда они бичуют это уродливое и тем самым также борются за прекрасное. Те произведения, которые изображают уродливое не во имя борьбы за прекрасное, а ковыряются в нём и смакуют его, выходят за грани искусства, что и является характерным для современного реакционного буржуазного искусства.

Самое прекрасное и самое совершенное создание природы — человек, и естественно, что основным предметом искусства является именно человек, взятый не как биологическая особь (этим занимаются физиология, анатомия и т. п.), но как общественное существо во всём богатстве и всей совокупности его действий, чувств и мыслей.

Важно помнить о том, что предметом литературы является общественный человек, взятый как целое, в отличие от морали, этики, психологии, физиологии, которые рассматривают человека с какой-либо одной стороны.

Если литература утратит способность многогранности изображения человека вне богатства взаимосвязей и взаимодействий с другими сторонами, она отступит от своих специфических законов и лишится силы своего воздействия. И это понятно, ибо общественный человек, являющийся предметом искусства, есть единство различных свойств — биологических, психологических, социальных. Их нельзя отрывать друг от друга без того, чтобы не разрушить самое понятие «общественный человек».

Маркс указывает, что «сущность человека не есть абстракт, присущий отдельному индивиду. В своей действительности она есть совокупность общественных отношений»¹. Для нас, советских писателей, изображающих

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные произведения, т. II, Госполитиздат, 1952, стр. 384.

людей социалистического общества, особенно важно помнить, что эта «совокупность общественных отношений» реализуется в общественном человеке через многообразие его действий, чувств и мыслей. Это важно помнить потому, что мы рисуем людей, живущих в эпоху такого «освобождения чувств», которое сто лет назад предсказал Маркс.

Вопрос о человеческих чувствах вообще и о чувствах советского человека в частности выпал из поля зрения многих наших теоретиков, и мне кажется необходимым привлечь к этому вопросу их внимание.

К. Маркс подробно анализировал процесс возникновения и развития чувств человека. Он указывал на то, что всё богатство человеческих чувств и мыслей развёртывается благодаря общественному существованию человека. В процессе преобразования природы человек преобразует также и самого себя. Энгельс писал, что благодаря общественному труду человеческий мозг, человеческое мышление и человеческие эмоции достигли той степени совершенства, на которой человек может не просто работать, но может творить и наслаждаться творчеством, создавать картины Рафаэля и музыку Паганини.

Маркс и Энгельс неоднократно показывали, что общественное производство и связанные с ним производственные отношения создают те особые качества, которые свойственны только общественному человеку. Маркс писал: «...чувства общественного человека иные, чем у необщественного; только благодаря (предметно) объективно развёрнутому богатству человеческой сущности получается богатство субъективной *человеческой* чувственности, получается музыкальное ухо, глаз, умеющий понимать красоту формы... Не только обычные пять чувств, но и так называемые духовные чувства, практические чувства (воля, любовь и т. д.), одним словом, *человеческое* чувство, человечность органов чувств, возникают только благодаря бытию *их* предмета, благодаря *очеловеченной* природе»¹.

Говоря о причинах снижения чувств в капиталистическом обществе, К. Маркс отмечает, что оно зависит в конечном счёте от частной собственности на средства производства. Маркс указывает на то, что человек, работающий под принуждением, на хозяина, тем самым «отчуждает» от себя самое человеческое — свой труд, теряет самое ценное

¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», стр. 43.

в себе — свободное творчество и чувствует себя свободно лишь в животных функциях (еда, питьё и т. п.).

Это «отчуждение» от человека истинно человеческого есть одна из самых жестоких закономерностей капиталистического общества.

Капиталистическое производство глубоко враждебно искусству. Ярчайшим доказательством этого положения служит современное реакционное буржуазное искусство. Поставив своей целью низвести человеческие чувства до животных инстинктов, превратить человека в скотоподобное существо, оно давно потеряло право называться искусством.

С уничтожением частной собственности на средства производства наступает небывалый расцвет человеческих чувств, расцвет «человеческого в человеке». Кончается предистория, и начинается история человечества, когда происходит присвоение «человеческой сущности человеком и для человека...»¹.

Уничтожение частной собственности, утверждали Маркс и Энгельс, представляет полное освобождение человеческих чувств.

Эти гениальные положения основоположников научного коммунизма показывают, что именно для нас, для советских работников искусства и литературы, умение видеть и отражать всё богатство и всю многогранность человеческих чувств так же необходимо, как умение обобщать и проникать в сущность явлений.

Снизить и обеднить чувства советского человека — значит уйти от истины и оклеветать советского человека. Обеднённость человеческих чувств — это такая погрешность, которая особенно непростительна для передовых писателей эпохи строительства коммунизма. Между тем эта погрешность допускается многими из нас, и наши критики и теоретики, к сожалению, не говорят о ней полным голосом.

Когда В. Ажаев писал роман «Далеко от Москвы», строительство нефтепровода было для него лишь материалом, на котором раскрывалось всё богатство творческих, подлинно человеческих чувств. Не сам нефтепровод, а борьба и творческое горение людей стоят в центре внимания

¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», стр. 131.

автора. Начальник строительства Батманов, техник Тая Васильченко, электросварщик Умара Магомет, хозяйственник Либерман — все они даны в едином творческом процессе, но как индивидуализирован, как различен этот процесс в каждом из героев, в каком разнообразии действий, чувств, страстей предстаёт перед нами творчество! В этом и коренится успех и жизнеспособность романа.

Но часто советские писатели идут иным путём: они пишут не о человеке, а о промышленном или сельскохозяйственном материале, раскрывая его с помощью людей, показанных лишь постольку, поскольку они иллюстрируют данный материал. Такое «смещение» грешит против самого существа искусства, против его специфики, ведёт к отступлению от основных его законов, к снижению силы художественного воздействия произведений литературы.

Именно так однажды погрешил против специфики искусства талантливый писатель В. Закруткин. В романе «Пловучая станица» он всё своё внимание сконцентрировал на рыбной проблеме, до тонкости изучил и интересно, увлекательно показал рыбы повадки, особенности же людей он показал лишь постольку, поскольку это было необходимо для «иллюстрации» рыбной проблемы. Искусство отомстило за это отступление от его основ: рыбы в романе заслонили людей, и роман оказался намного ниже возможностей автора. Такая же погрешность допущена была и И. Котенко, и К. Львовой, и многими другими писателями, и в этом причина того, что произведения, расхваленные печатью, произведения, в которых на первый взгляд «всё, как надо», были так скоро забыты и читателями и прессой.

Особенно наглядно наказываются погрешности против законов специфики в киноискусстве. Бывают случаи, когда картина, расхваленная прессой, не принимается зрителями и быстро сходит с экрана.

Расхождения между оценкой того или иного произведения профессиональной критикой и успехом у масс — факт не редкий. Бывает и так, что профессиональная критика даёт более правильную оценку, указывая на недостатки произведения, ускользающие от внимания менее искушённых людей. Но и в таких случаях популярность произведения требует не умолчания, а тщательного анализа её причин. Мне кажется, что популярность романа

А. Коптяевой «Товарищ Анна» зависит не столько от художественных достоинств романа, сколько от того, что писательница смело писала о чувствах, в том числе о любви и ревности, тогда как другие писатели этих тем не разрабатывали. Обидно, что, например, В. Ажаев, ярко и точно показавший в своём романе «Далеко от Москвы» богатство и многообразие творческих чувств, так бедно и нехудожественно изображает семью, любовь, ревность и т. п., что страницы с изображением этой стороны жизни героев «выпадают» из романа и кажутся написанными иной, слабой и неумелой рукой.

Между тем общественный человек — это совокупность всех чувств, и обогащение чувств социалистического человека касается всех сторон его жизни. Утверждение некоторых «теоретиков», что в нашей стране всякие сугубо «личные» чувства отошли на задний план, потеряли значимость, перекликается с порочной теорией «бесконфликтности» и так же порочно, как сама эта «теория».

Снижение личной, семейной, любовной драмы до адюльтерного фарса характерно не для нашего, а для буржуазного искусства и буржуазного общества. В нашем обществе такие драмы происходят, но по самому характеру своему они стали выше и глубже, потому что выше и глубже стали человеческие чувства. Для человека, живущего по волчьим законам капитализма, проще простого, например, бросить жену и детей ради новой «любви». Подобная ситуация для пошляка, эгоиста, носителя старой морали, конечно, не может явиться причиной драмы. Такой человек даже не поймёт, в чём тут проблема и о чём тут можно писать и разговаривать! «Я разлюбил», «я полюбил», «я захотел» — всё это решается для него без драм и конфликтов. Но для человека социалистической эпохи аналогичная ситуация может стать источником не только драмы, но и трагедии. Глубокая привязанность к жене и детям, верность долгу и слову, воспитанная всей моралью социалистического общества, может прийти в трагическое, трудно разрешимое противоречие с новой любовью, и борьба этих чувств может быть тяжкой именно потому, что чувства нового человека и высоки, и сильны, и богаты. Обеднять их и ограничивать какую-либо одной стороной жизни — это значит нарушать правду жизни и нарушать специфические законы литературы.

Как же специфическое содержание искусства влияет на форму мышления? В чём специфичность формы мышления, в которой перерабатывается и отражается указанное содержание? Известно, что процесс мышления протекает в форме конкретных представлений, абстракций, понятий и т. п. В чём же качественное отличие и специфические особенности познания действительности в процессе образного мышления по сравнению с логическим мышлением?

Эти процессы протекают различно с самого начала. В процессе логического мышления человек идёт от конкретного к абстрактному путём отделения всех первостепенных черт от второстепенных, путём очищения главного от всех деталей для того, чтобы сущность явлений предстала в её наиболее ясном виде. В процессе образного мышления обобщение и познание сущности явлений с самого начала тесно и неразрывно связаны с отбором тех чувственно-конкретных черт и деталей, в которых эта сущность выражается с наибольшей полнотой и с наибольшим эмоциональным воздействием.

Талант художника предполагает такую эмоциональную восприимчивость, такую остроту глаза и слуха, такую органическую способность запоминать услышанное, увиденное, пережитое, что обобщение у художника неразрывно связано с удержанием и отбором чувственно-конкретных деталей, наиболее ярко выражающих сущность обобщённых явлений.

Художник, обобщая, как бы концентрирует в произведении искусства те черты конкретного, которые в процессе изучения действительности наиболее убедительно, отчётливо и эмоционально раскрыли ему самую глубокую сущность обобщаемых явлений. Способность к подобному отбору и концентрации и даёт возможность писателю создать типический образ, который убеждает читателей именно потому, что в нём отражено наиболее существенное и характерное из всего виденного и изучаемого художником иногда в течение многих лет. Поэтому гиперболизация, заострённость и эмоциональная насыщенность неразрывны с типизацией в искусстве.

Сила искусства, его влияние на широкие массы зависят от того, насколько глубоко раскрывается в нём сущность явлений, и от степени эмоционального воздействия.

Итак, мы пришли к заключению, что логическое мышление и образное мышление имеют свою специфику. В логическом мышлении процесс абстракции происходит путём очищения сущности вещей от всего несущественного, в том числе и от всяких эмоционально действующих, конкретно-чувственных элементов.

В образном мышлении отчётливо выступает противоположная тенденция: художественное обобщение предполагает не только сохранение, но и отбор и своеобразную концентрацию тех чувственных эмоциональных элементов конкретного, в которых наиболее ярко выявляется общая для данного явления действительности сущность.

В отчётном докладе ЦК XIX съезду партии говорилось о необходимости заострения образа и сознательного преувеличения в искусстве; съезд тем самым указал на специфику образного мышления, на его способность концентрировать в обобщённом художественном образе впечатляющие элементы конкретного.

Высказанное положение о специфике логического и образного мышления легко подтвердить многочисленными примерами. Изучая, например, гибель крепостничества, учёный из множества наблюдений, фактов, сопоставлений выделяет его сущность как общественной формации, показывает, что феодальные производственные отношения на определённом этапе становятся тормозом для развития новых производительных сил.

Учёный отбрасывает все чувственно-конкретные детали, чтобы полнее обнажить эту сущность и дать её в наиболее «чистом» виде. Ему нет дела до того, какой халат носил тот или иной помещик, на каком диване он спал, как воспитывала его добрая маменька-крепостница, как ленивы были его мысли и движения, как бессилён был он во всех своих чувствах, замыслах и начинаниях.

Когда писатель Гончаров изучает то же самое явление — гибель крепостнических порядков в России, он также идёт от множества конкретных наблюдений к раскрытию сущности и обобщению, но идёт, отбирая из множества наблюдений всё наиболее яркое, чувственно воздействующее. Своё обобщение он реализует в виде типического образа. Он запомнит и маменьку-крепостницу, и халат, и леность движений, и бессилие чувств, приведшее к любовной аварии, — он запомнит всё то, в чём сущность гибнущего феодализма выразилась в

наиболее яркой, заострённой, эмоционально воздействующей форме.

К тому времени, когда сущность наблюдаемого и изучаемого явления становится ясна художнику, у него накапливается огромное количество наблюдений, которые помогают ему раскрыть эту сущность. Отбирая самые характерные, яркие, острые из этих наблюдений, он и создаёт богатый красками образ, помогающий читателям изволнованно, эмоционально и быстро, в течение нескольких часов чтения, постичь ту сущность, к которой сам писатель шёл в течение многих лет.

Специфика образной формы мышления состоит в том, что процесс обобщения неразрывен с «концентрацией» тех элементов конкретного, в которых с наибольшей яркостью, остротой и характерностью проявилась сущность тех или иных явлений.

Вопрос о специфике искусства тесно соприкасается с вопросом о сущности таланта. Часто силу художественного произведения объясняют талантливостью и мастерством автора. Это объяснение правильно, но оно требует точного анализа и чёткого определения сущности таланта. Без такого определения получается пустая тавтологическая подмена одного неясного понятия — «художественная сила» другим, столь же неясным понятием — «талант».

Нам кажется, что талантлив тот писатель, который благодаря особой остроте восприятия в высокой степени способен к запоминанию, отбору элементов конкретного и к своеобразной «концентрации» этих элементов в процессе обобщения, т. е. к типизации. Поэтому талантливые писатели и создают произведения, которые полностью соответствуют законам специфики литературы, волнуют, открывают простор и мысли и чувству.

* * *

Итак, мы пришли к выводу, что образное мышление развивается по тем же законам, которые свойственны логическому мышлению; что между этими двумя формами мышления имеется не только большое сходство, но и большое различие; что образное мышление имеет свою ярко выраженную специфику. Мы пришли к тому, что специфическим для такого мышления содержанием является человек во всём многообразии и совокупности его деяний,

чувств, мыслей, взаимосвязей. Кроме того, при образном мышлении обобщение идёт не только путём абстрагирования сущности вещей от конкретно-чувственных деталей, но и одновременно путём отбора и своеобразной «концентрации» наиболее характерных для этой сущности и наиболее эмоционально воздействующих чувственно-конкретных элементов.

Сделанные теоретические выводы мне хочется подкрепить практическим анализом творческого процесса. Я вынуждена обратиться к собственному опыту, конечно, не потому, что мой творческий опыт представляет какой-либо особый интерес, но только потому, что о нём мне легче судить. Моя творческая практика обусловила и мои теоретические выводы и может, как мне кажется, подтвердить правильность этих выводов.

В 1947 году я впервые в жизни приехала в колхоз, а через два года написала большую книгу о колхозе. Мне думается, я могла это сделать потому, что я выработала определённый метод работы. Я уверена, что если бы я работала иными методами, то не сумела бы преодолеть тех трудностей, которые стояли передо мной — неопытным писателем и профаном в колхозных делах.

Прежде всего я хочу проанализировать, как я пришла к моей теме. Меня привело к ней свойственное всем советским людям и порождённое нашим мировоззрением желание сделать как можно больше, встать на самый трудный участок. Если бы я не воспитывалась пионерской и комсомольской организациями, у меня могло бы не возникнуть ни интереса к жизни страны, ни стремления к большим темам, я бы удовлетворилась темой, более узкой, и это, конечно, «подсекло» бы мою книгу в самом её корне. При том же уровне литературных способностей я сделала бы книгу, более узкую, интересную, может быть, лишь для ограниченного круга людей. Этот простой пример, мне кажется, с очевидностью говорит о значении мировоззрения для направленности всего творчества художника.

Исходя из желания встать на трудный участок и сделать как можно больше для нашего общего дела, которым жили вокруг меня миллионы советских людей, я стала обдумывать тему и материал для нового романа. Февральский Пленум ЦК 1947 года, остро поставивший вопрос о послевоенных трудностях в колхозном строительстве, указал мне на тот трудный участок, который я искала.

Теперь я уже знала, на что мне надо смотреть, воля и сознание уже были направлены, и всё-таки в тот период я ещё далеко не была уверена в том, что буду писать о колхозе. У меня не было не только уверенности, но и той органической потребности, того напряжения чувств, которые необходимы для творчества. От февраля до августа 1947 года я только говорила о том, что надо мне ехать в колхоз и писать роман о колхозе, но ни строки не смогла написать и даже ни разу не собралась выехать в колхоз.

Однажды мне рассказали о приезде людей из колхоза, который был дотла сожжён гитлеровцами, сильно пострадал от засухи и всё-таки сумел собрать высокий урожай. Я отправилась к этим людям, нашла их в степи и всю ночь до утра проговорила с ними. Выжженная солнцем степь и лица людей, в которых была и гордость, и радость, и ещё не изжитая горечь,— всё это так взволновало меня, что мной овладела жадная потребность сейчас же писать об этих людях и для этих людей. Если бы я пошла на поводу у того взрыва всяческих эмоций, который овладел тогда мною, я написала бы, наверное, небольшую и плохую повесть о борьбе за урожай в засушливый год. Но мне хотелось проникнуть в сущность увиденных явлений, и, обуздав свои порывы, я стала думать.

Я думала о том, что послевоенные трудности затронули в равной степени и город и деревню, но почему же в деревне они выражены ярче и изживаются медленнее? Пытаясь понять это, я стала читать о крестьянстве. Я прочла почти всё, написанное о крестьянском вопросе Лениным и Сталиным. Читая, я всё время видела степь и поразивших меня людей, слышала их то звонкие, то глуховатые голоса, перебирала в памяти их удивительные рассказы. Ленинские статьи о двух сторонах крестьянства, о крестьянине-труженике и крестьянине-собственнике, конкретизировались, тесно переплетались с услышанными мною рассказами колхозников.

Я уже не только умом понимала, но и сердцем чувствовала, как сложен был процесс перестройки многомиллионной нищей крестьянской России в могучую, промышленную социалистическую державу. Теперь трудности в колхозном строительстве я видела уже не как частные затруднения, вызванные засухой, но как трудности сложнейшего исторического процесса, проходящего в невиданно корот-

кие сроки. Мне стало ясно, что засуха — это лишь частность, не определяющая общего процесса; меня увлёл и захватил именно общий, характерный для всей нашей огромной страны исторический процесс.

Таким образом, пытаясь проникнуть в закономерности развития общества и в сущность явлений, я от мысли о маленькой повести про засуху пришла к мысли о большом романе. Я решила писать большую книгу о колхозе засушливой полосы, не пострадавшем от оккупации, для того, чтобы частные трудности не заслонили основных процессов и основных закономерностей. Я подробно рассказываю об этом трудном для меня периоде, во многом определившем качество и судьбу книги, чтобы показать, что желание глубоко проникнуть в суть явлений и понять их закономерности приводит к значительным темам и замыслам.

Теперь важно было определять тот тип колхоза, который встанет в центре романа. В тот период в литературе была распространена «теория» бесконфликтности, и многие работники редакций, многие видные писатели настойчиво советовали поставить в центре романа хороший колхоз и показать, как он превращается в отличный. Сперва я колебалась и склонна была послушаться моих более опытных товарищей. Но во время моих поездок я побывала в нескольких колхозах, которые с приходом хорошего руководителя буквально на глазах, в течение 6—12 месяцев, вырывались из отстающих. Следить за этим было так интересно, так ярко выявлялись в этот период и общие закономерные трудности процесса перестройки деревни, и способы их преодоления, и огромная сила колхозного строя, что я уже не могла ни думать, ни писать ни о чём ином. Меня называли политически отсталой, не умеющей смотреть вперёд, приписывали мне неспособность к марксистскому анализу явлений, но я твёрдо стояла на своём.

Я выбрала для подробного изучения несколько колхозов. Самым интересным из них был для меня колхоз «Трактор», так как он вышел из отстающих и вырос в труднейших условиях военного времени. Налицо были и люди и документы, свидетельствующие об этом периоде, а в памяти людей ещё свежи были все этапы пройденного пути. Изучая людей, я одновременно изучала документацию. Я изучила сотни колхозных отчётов, составила

десятки больших статистических таблиц. Меня увлекала статистика, но не сама по себе, как она увлекла бы учёного, а лишь потому, что она давала точное цифровое выражение дел тех людей, которых я любила и о которых писала.

Когда я рассчитывала кривую расхода средств на кормление одной коровы и кривую доходов, полученных на ферме с одной коровы за 12 лет, я видела перед собою любимую мной заведующую фермой Ольгу Петровну Корчагину, слышала её образные и взволнованные рассказы о том, как она боролась с разбазариванием кормов, как вводила строгие рационы и т. п. Все трудности на её пути и все столкновения, все промахи и успехи были известны мне, и радостно было видеть, как усилия этой женщины и её помощниц получали своё точное выражение в строгих математических кривых.

Мои таблицы казались мне живыми, так как были для меня неразрывны с волнениями и страстями людей, а люди и дела их становились понятнее мне благодаря этим таблицам. Некоторые из этих таблиц вошли потом в экономическую монографию, изданную Сельхозгизом. Полезна ли была проделанная мною работа? Да. Без неё я не смогла бы в течение нескольких месяцев правильно разобраться в новой для меня колхозной жизни. Если, приехав впервые в жизни в колхоз в сентябре 1947 года, уже в феврале 1948 года я смогла написать первый, черновой вариант романа, то это только благодаря сочетанию непосредственного эмоционального восприятия жизни с кропотливым изучением её и с желанием проикнуть как можно глубже в сущность увиденного. Все процессы, происходившие перед моими глазами, я воспринимала через людей, через их дела, мысли и чувства. Точная направленность восприятий наблюдаемой жизни помогала схватывать и запоминать характерные для этих закономерностей детали. Тот процесс переделки двойственной крестьянской стихии, который интересовал меня больше всего, проходил передо мной в сотнях характеров, обогащался всё новыми типичными деталями. Вот передо мной мельник, знаток своего дела, прекрасный и уважаемый всеми труженик колхоза, и он неожиданно для всех уличён в краже муки. Когда его уличили, он был так потрясён стыдом, что пытался покончить жизнь самоубийством. Поправившись, ушёл с мельницы на самую трудную работу и стал работать заме-

чительно. Какой яркий образчик двойственности! Вот другое её проявление. Колхозница, жена вагоновожатого, работает в колхозе для вида, лишь бы сохранить приусадебный участок, а всеми помыслами своими связана с базаром: она покупает у соседей продукты и перепродаёт их в городе. Ещё одна, более обычная модификация — человек, просто равнодушный к колхозу, заинтересованный только способами быстрого обогащения.

В поисках типичных деталей и характеров я пришла к типу, наиболее интересному для меня. Горячая, смелая натура, коммунист, страстно преданный колхозу. Новое, социалистическое выражено в нём с яркостью и силой, свойственной его характеру, но и остатки старого выражены не менее ярко. Это индивидуалист, недооценивающий коллектив, человек с недостаточным культурным развитием. Как резко сталкиваются старое и новое в таких душах, какие страсти и какие волнения такие люди переживают, какие огромные возможности в них заложены и как сложен их путь! Милый и дорогой душе моей Василий Бортников!..

Так постепенно, наряду с осмыслением и обобщением, шла непрерывная, упорная «концентрация» виденного. И к тому времени, когда обобщение и обдумывание основных линий было закончено и закономерности были ясны, у меня в уме уже сформировались образы — серия характеров, в которых крестьянская раздвоенность сознания, оставшаяся от прошлых веков, выявлялась по-разному на разных ступенях развития: Степанида, Полюха, Ксенофоновна — люди, у которых инстинкт собственности доходит до хищничества и подавляет всё остальное; разноглазая Евфросинья, которая сегодня ещё способна стать спекулянткой, но завтра уже будет передовой колхозницей; Василий Бортников, в котором собственнические инстинкты уже изжиты, но, как рубец, от них остался в характере индивидуализм, доведённый до крайности; и, наконец, Авдотья, Алёша, Степан, Татьяна — люди подлинно социалистической формации.

Для деревни сегодняшнего дня я считаю наиболее типичными людей, глубоко преданных колхозу, но ещё имеющих много пережитков капитализма в сознании. Третий века существования колхозного строя в нашей стране — ещё недостаточный срок для того, чтобы без остатка вырвать из психики людей те корни, которые проросли

в течение многих веков. И советские люди нашего времени ведут нелёгкую борьбу с пережитками старого.

Вот почему в центре моего романа я поставила Бортникова, человека ценного, советского и всё же разрываемого внутренними противоречиями. Вот почему именно вокруг него я и сгруппировала внешние конфликты (конфликт с женой, история с гречишниками, конфликты с колхозниками и т. п.).

Тот период, когда появился на свет роман (1949—1950 годы), был периодом широкого распространения «бесконфликтности», и я была много раз атакована. Меня обвиняли в том, что я описываю колхоз и людей вчерашнего дня, что и Василий, и Евфросинья, и даже Авдотья, и те трудности, которые я описываю,— всё это давно прошедший этап, ни для кого не интересный в настоящее время.

Что помогло мне, провинциалке и начинающей, ещё не уверенной в себе писательнице, устоять против атак людей, более искушённых и твёрдо уверенных в себе, и, сделав несколько частных уступок, упорно сохранять основные конфликты и раздраемого внутренними конфликтами человека в качестве главного героя романа? Мне помогло только то, что конфликты эти для меня существовали не ради конфликтов, а как выражение тех внутренних противоречий, которые я видела в больших жизненных явлениях. Уверенность в правильности продуманных мною позиций и придавала мне твёрдость.

Я рассказываю об этом потому, что мне кажется интересным проследить, как стремление писателя раскрыть сущность явлений не только помогает ему найти нужную, значительную тему, но помогает также и типизировать и сохранять необходимую убеждённость и уверенность. Мне кажется интересным на приведённом примере проследить, как в творчестве процесс обобщения неразрывно связан с процессом отбора и концентрации конкретно-чувственных деталей, выхваченных из жизни, с процессом типизации. Эти два процесса буквально неотделимы друг от друга. Ведь если человек не ищет сути и закономерности, то он не заметит и не запомнит и тех конкретных деталей, которые характерны для этих закономерностей, он не сможет отбирать и концентрировать эти детали. И, наоборот, именно в период упорных поисков и обдумывания ещё не ясной закономерности писатель наталкивается на такие

конкретно-чувственные элементы, в которых эта закономерность вдруг раскрывается с неожиданной яркостью. Писатель, конечно, запоминает такие детали, отбирает их. Ведь если они самому ему открыли многое, то так же много они могут открыть и читателю.

Таким образом, относительные, частичные удачи, которых мне удалось достигнуть, — не случайность и не следствие лишь тех или иных литературных способностей: они прежде всего следствие тех эстетических позиций и того понимания специфики литературы, в правильности которых я твёрдо убеждена. Такая убеждённость необходима писателю.

Вот почему мне кажется и непонятным и совершенно недопустимым то, что некоторые писатели пытаются оправдать свои ошибки ссылками на каких-то других сторонников «бесконфликтности». У каждого писателя могут быть и слабости и отдельные, частные промахи, но в основных творческих позициях писатель должен быть принципиален и иметь свои твёрдые убеждения.

Интересно также и то, что иногда те же самые люди, которые в период процветания «бесконфликтности» кричали о полном отсутствии серьёзных трудностей и конфликтов в советской деревне, теперь, учитывая новую конъюнктуру, столь же рьяно кричат о трагичности конфликтов, о том, что трудности в колхозе велики чрезмерно и что требуются десятилетия на их преодоление. Такие люди готовы громоздить один конфликт на другой, чернить для большего эффекта и светлые стороны. Для них конфликт существует ради конфликта, ради эффекта и конъюнктуры, а не ради раскрытия подлинных жизненных трудностей и законов.

В печати появились отдельные статьи, в которых усматривались конфликты там, где их в действительности не было, и такие статьи, которые пытались очернить хорошие колхозы, преувеличивали отдельные их недостатки и умалчивали о достижениях, тем самым искажали жизнь. Подобные выступления, стремившиеся «попасть в точку» и «угадать» конъюнктуру, столь же беспринципны и недопустимы, как и выступления «бесконфликтников». Надо помнить, что конфликт в литературе существует не ради конфликта, а как правдивое отражение жизненных противоречий. И мне кажется странным и ошибочным путь, когда писатель идёт от поисков эффектного конфликта,

а не от раскрытия сути и закономерностей жизненных явлений. Малейшее отступление от этого второго пути неизбежно ведёт к снижению качества произведения и к творческой неудаче. Мне кажется интересным проиллюстрировать это на моих собственных ошибках.

В первом варианте моего романа треть его была посвящена городской интеллигенции. Причём у меня получилась странная вещь: колхозная жизнь, которую я знала каких-либо 5—6 месяцев и то наездами, была изображена достоверно и не вызывала сомнений у её знатоков, а городская интеллигенция, среди которой я прожила всю жизнь, была показана так, что картина возбуждала общее недоверие, хотя в ней находили яркие места и характеры. Роман как бы распадался на две половины и казался написанным двумя людьми.

Отчего это произошло? Дело в том, что за год до написания романа я впервые тесно соприкоснулась с литературной и околосредой и впервые в жизни столкнулась с теми явлениями богемщины, которые ещё живут в этой среде. Эти явления не характерны для советских писателей в целом, но на меня, провинциалку, выросшую в другой среде и наделённую от природы большой восприимчивостью, эти непривычные явления произвели сильное впечатление. Я реагировала на них со всей свойственной мне резкостью.

И получилось так, что, работая над романом из колхозной жизни, я желала сделать что-то полезное для людей, старалась по мере своих сил с возможной глубиной понять и раскрыть истину, стремилась к правде и объективности. Описывая недостатки колхозов, я стремилась постигнуть их закономерности и причины, как можно ярче раскрыть пути устранения этих недостатков. Когда же я писала об интеллигенции, я шла не от желания сделать нужное дело, не от желания осмыслить истину, раскрыть причины тех или иных недостатков и методы борьбы с ними, а от субъективных ощущений, от желания как-то выплеснуть бурлившее во мне негодование и излить свои эмоции, вызванные незначительным, частным и мелким явлением и лишь случайно совпавшие со временем работы над романом.

Такой субъективизм в подходе к материалу, такой отход от поисков сущности вещей немедленно сказались на творчестве. И хотя главы об интеллигенции читались

с интересом и товарищи по перу находили их сделанными ярко, их пришлось вычеркнуть целиком — так всё в них было недостоверно, мелко, ограничено, ложно и, по существу, никому не нужно.

Вторая моя неудача, второе моё не менее поучительное отступление от законов специфики искусства касается образа секретаря райкома Стрельцова. Если к типизации колхозников я подходила тем путём, который я считаю специфическим для искусства и обязательным для него, т. е. путём раскрытия сути, отбора, обобщения и концентрации конкретных деталей, то к образу секретаря райкома я подошла иначе. Я не пыталась раскрыть закономерности в развитии и движении этого образа, а не зная этих закономерностей, я, естественно, не могла и накопить, «сконцентрировать» характерные конкретно-чувственные детали для типизации. Я просто и легко решила, что секретарь райкома должен быть хорошим, энергичным, развитым человеком, и, не долго думая, попыталась «списать» его с нескольких знакомых партийных работников.

А ведь у этого образа есть свои особенности, очень важные и сложные. В чём они заключаются? Секретарь райкома — это как бы проводник коммунизма в народные массы, первый хранитель и блюститель высокой идеи и морали коммунизма, первый борец за них.

Партийный работник всегда под контролем своей партийной совести, ему непростительны ошибки и недостатки, простительные другим, ему во многом приходится труднее, чем другим.

Чем больше роль человека в строительстве коммунизма, тем опаснее его недостатки, тем трагичнее могут оказаться его ошибки, его просчёты для судеб многих тысяч людей. Об этом говорит партия, неоднократно подчёркивая необходимость самокритики и коллегиальности руководства.

Этих особенностей и сложности в образах передовых строителей коммунизма, партийных работников, я не увидела, как не увидели их и многие мои товарищи по перу. Мне казалось, что в славной жизни и труде партийного руководителя всё очень просто, легко и ясно. В результате образ партийного руководителя, этой сложнейшей и ответственной фигуры нашей эпохи, у меня получился примитивным и бледным. Это особенно бросается в глаза рядом с образом Бортникова и Евфросиньи.

Вот почему, когда мне говорят, что сила художественного произведения зависит только от степени таланта автора, я отвечаю: нет! Не только от таланта, но ещё и от мировоззрения, от тех эстетических позиций, с которых исходит автор в изучении жизни и в соответствии с которыми он строит свою работу.

Те относительные и частичные удачи, которые пришли ко мне, зависят не только от стремления много видеть, но и от стремления строго думать. Степень моих литературных способностей была одна и та же и когда я писала Бортникова и Евфросинью, и когда я писала Стрельцова, но к созданию двух первых я шла верным путём в соответствии со своим пониманием основных эстетических категорий и специфики литературы. Создавая же образ Стрельцова, я изменила сама себе, сошла с правильных эстетических позиций, отказалась от попытки проанализировать сущность образа, и он оказался слабее других, хотя написан он тою же рукой, с тою же мерой литературных данных.

Так практический анализ собственной творческой лаборатории и собственных неудач целиком подтверждает правильность моих теоретических убеждений относительно специфики литературы.

Специфическим для литературы содержанием является общественный человек во всей совокупности его чувств, мыслей, поступков, и специфическим для образного мышления является такое мышление, при котором раскрытие сущности вещей и явлений, обобщение, протекает одновременно с отбором и концентрацией конкретных, эмоционально воздействующих деталей. Только из единства специфики содержания и специфики формы рождаются подлинная типизация и подлинное произведение художественной литературы.



РОЛЬ В. И. ЛЕНИНА В ФОРМИРОВАНИИ МИРОВОЗЗРЕНИЯ М. ГОРЬКОГО

В. И. Борицук

Основоположник советской литературы А. М. Горький навсегда останется в веках как образец беззаветного служения народу, как верный друг В. И. Ленина, под могучим и благотворным влиянием идей которого развивалось его художественное творчество. Никто из самых гениальных писателей мира не сделал так много для освобождения трудящихся, для разоблачения империалистов — злейших врагов человеческого счастья, как Горький. За это горячо любил и ценил Горького основатель нашей партии и Советского государства — В. И. Ленин. «Мало было людей, к которым Ленин относился бы с такой любовью, как к Горькому, — писала М. И. Ульянова. — Как-то оживлялось всегда его лицо при свиданиях с Алексеем Максимовичем. Он мог беседовать с ним часами, и видно было, что эти беседы доставляют ему истинное удовольствие»¹. С особой теплотой вспоминала и Н. К. Крупская об отношении В. И. Ленина к Горькому. Она писала, что Владимир Ильич очень любил Горького как человека, как писателя, безгранично преданного революции. «Особенно нравились ему «Мать», статьи в «Новой жизни» о мещанстве, — сам Владимир Ильич ненавидел всякое мещанство, — нравились «На дне», нравились песни о Соколе и Буревестнике, их настрой, любил он такие вещи Горького, как «Страсти-мордасти», как «Двадцать шесть и одна»»².

¹ См. «Комсомольская правда» от 20 июня 1936 г.

² См. «Ленин о литературе», Гихл, 1941, стр. 261.

Ленина всегда восхищали в Горьком его удивительная прямота и честность, его горячая любовь к трудящимся, к великому делу коммунизма.

М. Горький преклонялся перед светлым гением Ленина, которого он с гордостью называл своим близким другом и товарищем. «Горький любил Ленина горячо, порывисто и восхищался им пламенно»¹, — пишет в своих воспоминаниях М. Ф. Андреева.

Трудно переоценить огромную роль Ленина и его бессмертных идей в формировании мировоззрения и творческого метода великого писателя. Благоприятное идейное влияние Ленина на Горького убеждает, насколько велико значение самого передового и революционного мировоззрения в творческом развитии художника.

В настоящей статье ставится задача — проследить идейное и творческое развитие М. Горького под могучим воздействием русской революционной действительности и великих ленинских идей, главным образом в период подготовки и развёртывания первой русской революции (1897—1907), т. е. в тот период, когда складывались и формировались мировоззрение и творческий метод писателя.

При изучении идейного и творческого развития художника необходимо иметь в виду специфику искусства.

В создании художественного произведения огромную роль играет способность художника мыслить образно, рисовать яркие и живые картины жизни, создавать типические образы и характеры. Большое дарование художника в соединении с глубоким и всесторонним знанием действительности обычно порождает выдающиеся произведения. Но, разумеется, правильно разобраться в жизненных явлениях, выявить наиболее важное и значительное для создания типических образов, отразить объективные закономерности действительности, понять перспективы развития общества способны, при наличии художественного таланта, прежде всего те писатели и художники, которые стоят на передовых идейных позициях своего времени.

В истории литературы и искусства известно немало фактов, когда реакционные политические и философские воззрения художника серьёзно мешали развитию его творчества, заставляли его сознательно искажать жизненную

¹ «Правда Украины» от 15 июля 1946 г.

правду и нередко губили его талант. Что же касается противоречий в творчестве великих художников слова — Бальзака, Гоголя, Л. Толстого, то они явились отражением известных противоречий в их мировоззрении. И если великолепные реалистические картины в их произведениях были, как правило, связаны с их демократическими воззрениями и симпатиями, то картины и образы, искажающие жизненную правду, отражали их реакционные, консервативные взгляды.

Творчество М. Горького открыло новую историческую эпоху в развитии мирового искусства. Становление метода социалистического реализма в творчестве великого пролетарского писателя соперпалось в органическом единстве с развитием его мировоззрения. М. Горький, несмотря на его огромное художественное дарование, не мог бы создать нового метода в литературе, если бы он не был тесно связан с русской революционной действительностью и с великими идеями партии, созданной гением Ленина. Социалистический реализм как творческий метод немыслим без правдивого изображения действительности в её революционном развитии, без чёткого и ясного понимания художником социалистических целей пролетарской борьбы.

Деятельность М. Горького развернулась в эпоху, когда центр международного революционного движения перемещался в Россию. Горький был свидетелем и участником исторических событий, связанных с деятельностью великого Ленина, создавшего пролетарскую партию в России и указавшего рабочему классу и всем трудящимся путь к победе революции и социализма. Бессмертные идеи партии, идеи Ленина, ставшие в наши дни идеологией миллионов людей, полвека назад собирали под свои знамёна лучших представителей трудящихся России и готовили их к героической борьбе за великое дело рабочего класса.

М. Горький, выступивший ещё в 90-х годах выразителем интересов революционного рабочего класса России, своими особыми путями шёл навстречу Ленину, навстречу большевизму. В учении Ленина, отражавшем исторические стремления революционного пролетариата, Горький видел мудрое и глубокое обобщение тех фактов и явлений действительности, которые он как художник наблюдал в самой жизни. Именно в этом кроется одна из важнейших причин огромного влияния идей Ленина на творческое развитие Горького.

В замечательных произведениях Горького пролетариат, по меткому определению А. Луначарского, впервые осознавал себя художественно, как он осознал себя философски и политически в трудах Маркса, Энгельса и Ленина.

Первые произведения М. Горького относятся к периоду сложной и острой борьбы между марксизмом и народничеством, к периоду, когда только начиналось организованное и массовое революционное движение русского рабочего класса. Скитания писателя в конце 80-х годов по России, общение с рабочими ростовского порта и в особенности работа в 1891—1892 годах в Тифлиссских железнодорожных мастерских сблизили его с рабочим классом, с революционным рабочим движением. Отображая в своём творчестве наиболее типичные явления русской жизни, писатель с позиций пробуждающегося пролетариата создавал глубоко правдивые художественные произведения, помогавшие рабочему классу бороться за своё освобождение.

В. И. Ленин, выступая в 90-х годах против народников, экономистов и других врагов марксизма, ставил и решал в своих произведениях ряд важнейших проблем, связанных с подготовкой революции в России. Теоретически обобщая факты революционного движения, он открывал перед пролетариатом широкую дорогу к сознательной борьбе за великие идеалы социализма.

Горький 90-х годов, отражая как художник в своём творчестве наиболее характерные явления общественной жизни того времени, нередко обращал внимание на те же факты и события, которые в трудах Ленина находили глубокое теоретическое осмысление. Известно, что вопросы, связанные с развитием капитализма в России, с ростом социалистического сознания русского пролетариата и т. п., нашли определённый отклик и в творчестве раннего Горького. Это сближало Ленина и Горького ещё задолго до их непосредственного идейного общения.

Уже ранние произведения Горького свидетельствуют о широком политическом кругозоре писателя, о его определённых классовых интересах и симпатиях. Яркие революционно-романтические мотивы в ранних рассказах Горького отражали героическую поднимающегося на борьбу с царизмом русского пролетариата, отражали его стихийное стремление к лучшему будущему.

В 90-е годы, когда в России развёртывалось рабочее социал-демократическое движение, Горький воспекает в

своём творчестве героям храбрых и смелых людей, вышедших из народа. Он восторгается их жизнью, их прекрасным и благородным служением народу и гибель их изображает как победу бессмертия над смертью.

В годы, когда В. И. Ленин обосновывал великий принцип пролетарской партийности идеологии, М. Горький закладывал прочные основы пролетарской литературы. Никто из писателей не вторгался так активно в жизнь, так ярко и последовательно не вскрывал классовые противоречия в буржуазном обществе, как Горький. Никто с такой силой и революционной страстностью не призывал к борьбе за переустройство жизни, за светлое будущее, как это делал первый пролетарский писатель — Горький.

Исключительно велико идейно-политическое значение борьбы Горького против реакционных течений в литературе и искусстве, против декадентства и натурализма. В декадентстве и натурализме он видел отражение упадка и кризиса буржуазного искусства, буржуазной мысли, видел полный разрыв с великими традициями классической русской литературы. Своим творчеством Горький активно вторгался в самую гущу жизни и прославлял «безумство храбрых», прославлял смелых борцов за светлое будущее. Он наносил серьёзные удары по «теориям» так называемого «искусства для искусства».

Продолжая славные традиции великих революционных демократов, Горький настойчиво подчёркивал общественное значение искусства, его огромную роль в революционном переустройстве жизни, в раскрытии светлых идеалов будущего. Своей борьбой против буржуазной идеологии в литературе и искусстве Горький помогал Ленину и русским социал-демократам утверждать пролетарскую идеологию, содействовал активному внедрению социалистического сознания в массы русского пролетариата.

В 1897 году Ленин и Горький выступают на страницах легального марксистского журнала «Новое слово», в котором В. И. Ленин печатает свою знаменитую работу «К характеристике экономического романтизма», а Горький — свои рассказы «Коновалов» и «Бывшие люди». В своей статье Ленин с неотразимой силой и убедительностью показал, что если «романтик» — мелкобуржуазный утопист «поворачивает от конкретных вопросов действительного развития к мечтаниям», к бесплодной маниловщине, то «реалист» — марксист «берет установленные факты за

критерий для определенного решения конкретного вопроса», активно вмешивается в жизнь ради её познания и изменения.

Ленинские высказывания об активном отношении к жизни, о необходимости разбирать и анализировать «реальные интересы отдельных классов русского общества в их взаимоотношении...»¹ не могли не импонировать настроениям и характеру творчества пролетарского художника. В рассказах «Коновалов» и «Бывшие люди» Горький с огромной реалистической силой показал пагубное влияние капитализма на судьбы людей. В горьковских рассказах прозвучал суровый приговор капиталистическому строю, калечащему и уродующему человека. Писатель мечтает о новой, справедливой жизни. Рассказ «Бывшие люди» не случайно заканчивается символической картиной, предвещающей ливень, который неизбежно смоет «всю грязь с этой несчастной, измученной, печальной земли».

Известно, что появление горьковских рассказов в «Новом слове» вызвало цензурные гонения на журнал. В ноябре 1897 года начальник главного управления по делам печати М. Соловьёв составил докладную записку с подробной характеристикой журнала. В ней, между прочим, говорилось: «...В беллетристическом отделе первое место даётся таким произведениям, в которых раскрывается борьба классов и бедственное состояние рабочего люда. С особою яркостью эта тема разработана в талантливых повестях Горького (псевдоним Пешкова) «Коновалов» и «Бывшие люди»»².

По докладу Соловьёва в декабре 1897 года было прекращено издание журнала «Новое слово».

В 90-е годы Горький, правдиво отражая в своих произведениях жизнь, горячо откликался на важнейшие политические события в стране.

Каково же было отношение Горького к народникам и «легальным марксистам»?

В произведениях первого периода Горький убедительно показал, что Россия прочно вступила на путь капиталистического развития, что появились «хозяева жизни», которых не знала старая, дореформенная Россия, и что вместе с капитализмом растёт и русский рабочий класс, вступающий

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 2, стр. 298.

² См. «Звезда» № 3 (9), 1925 г., стр. 261.

в борьбу с ним. Народники мечтали о социализме без пролетариата. Главной революционной силой они считали крестьянство, руководимое интеллигенцией, и крестьянскую общину, которую они рассматривали как зародыш и основу социализма.

Горький всем своим творчеством уже в 90-е годы выражает идеи, направленные против реакционного народничества.

Крестьянскую общину он изображает во всём её неприглядном виде, с её бесчеловечными и жестокими порядками, с её патриархальным и косным бытом (рассказ «Шабры», 1896). В очерке «Финоген Ильич» (1899) Горький показал процесс проникновения капитализма в русскую деревню, процесс разложения крестьянской общины.

В рабочем классе, поднимавшемся в середине 90-х годов на борьбу против самодержавия, писатель угадывал революционную силу, способную сокрушить ненавистный народу самодержавно-помещичий строй. Стихийное стремление рабочих к борьбе и свободе нашло отражение в героико-романтических произведениях Горького.

Таким образом, уже в своих ранних произведениях писатель активно борется против народничества.

Не менее отрицательно, чем к народникам, Горький относился и к «легальным марксистам», к буржуазным интеллигентам, рядившимся в марксистские одежды для того, чтобы подчинить рабочее движение интересам буржуазии.

В начале 90-х годов Горький познакомился с одним из видных «легальных марксистов» — П. Н. Скворцовым, считавшим себя «знатоком» Маркса и настойчиво пропагандировавшим идеи легального марксизма, идеи приспособления марксизма к интересам буржуазии.

Незадолго до своей смерти Алексей Максимович в письме к И. Груздеву подробно охарактеризовал своё отношение к П. Скворцову и его деятельности в Н.-Новгороде в 1890—1891 годах. «В кружке Скворцова я не участвовал, — писал он. — Мне Павел Николаевич был антипатичен, ибо слишком напоминал сектантских «начётчиков» Заволжья, а этих жесточайших догматиков и крайне озлобленных людей я почти ненавижу...»¹.

¹ См. И. Груздев, Горький и его время, изд. «Советский писатель», 1948, стр. 548.

Против буржуазного либерализма, защищавшего капиталистические порядки в России, Горький выступал во многих своих произведениях 90-х годов. Достаточно вспомнить рассказы «Озорник» (1897), «Варенька Олессова» (1898), «О чорте» и «Ещё о чорте» (1899), повесть «Мужик» (1900).

Писатель, по духу своему близкий Ленину, революционным социал-демократам, идейно-художественно осмысливал в своём творчестве те исторические проблемы, которые настойчиво выдвигала русская действительность.

Большой интерес представляют первые крупные произведения Горького — роман «Фома Гордеев» (1899) и повесть «Трое» (1900), завершающие первый период его идейного и творческого развития. Всесторонним и ярким отражением русской действительности конца прошлого века, показом типических явлений, связанных с развитием капитализма в России, писатель наносит сокрушительный удар реакционным народникам, лицемерно и демагогически обвинявшим марксистов в защите капитализма. Он разоблачает буржуазную суть «легальных марксистов», цинично призывавших «признать» нашу некультурность и пойти на выучку к капитализму.

В 1899 году вышла в свет знаменитая работа В. И. Ленина «Развитие капитализма в России». В том же году появляется первое крупное произведение Горького — роман «Фома Гордеев», в котором изображены яркие картины русской жизни 90-х годов. Глубокое знание действительности, тонкая наблюдательность дали писателю возможность создать типические образы и характеры различных слоёв русского общества, помогли ему верно отобразить исторические тенденции развития России.

Нельзя, конечно, рассматривать горьковский роман как иллюстрацию к работе Ленина «Развитие капитализма в России», с которой писатель познакомился только в начале 900-х годов. Горький шёл от жизни, от реальных жизненных фактов, осмысление которых с идейных позиций революционного пролетариата неизбежно вело его к правильным выводам и обобщениям.

В. И. Ленин в своей работе «Развитие капитализма в России» показал три стадии развития капитализма в русской промышленности: мелкое товарное производство, капиталистическая мануфактура и крупная машинная индустрия. Все эти стадии органически связаны между собой.

«Может быть, одним из наиболее рельефных проявлений тесной и непосредственной связи между последовательными формами промышленности, — писал Ленин, — служит тот факт, что целый ряд крупных и крупнейших фабрикантов сами были мелкими из мелких промышленников и прошли через все ступени от «народного производства» до «капитализма»»¹.

Ленин отмечает, что многие крупные промышленники и фабриканты в России прошли путь, начатый в кустарных мастерских, в крепостных деревнях и т. п. Он называет имена крупных русских капиталистов, которые ради своего обогащения не останавливались ни перед какими преступлениями (Морозовы, Кузевы, Фокины, Зубковы, Бобровы и др.). История их жизни — это история насилий, грабежа, крови и грязи.

М. Горький тонко почувствовал исторические особенности русского капитализма и в своём романе «Фома Гордеев» ярко изобразил купцов и предпринимателей, типичных для различных этапов развития капиталистического общества. Если хищники первоначального капиталистического накопления в романе представлены Игнатом Гордеевым, Ананием Шуровым и др., то в образах Якова и Тараса Маякиных и Смолина воплощены черты дельцов-буржуа новейшей формации. Писатель подчёркивает преемственность и историческую связь между теми и другими, показывая общность их классовых интересов и антинародный характер их «деятельности».

Ленин отмечал, что появление купечества и разрыв промышленника с земледелием характерны для второй стадии развития капитализма в России. Если период расцвета русской мануфактуры и купечества с гениальной силой изобразил в своих пьесах великий русский драматург А. Н. Островский, то певец революционного пролетариата М. Горький показал русское купечество в новой исторической обстановке, на пороге империалистической стадии развития капитализма в России.

Горький в романе «Фома Гордеев» беспощадно разоблачает социальную природу трусливой и жадной русской буржуазии, постоянно стремившейся найти общий язык с монархией и дворянством. Он раскрыл сущность буржуазного либерализма, глубоко враждебного рабочему классу

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 3, стр. 475—476.

и его революционной борьбе. В своём романе Горький воплотил идею о неизбежном разложении и гибели капиталистического строя.

Правда, в романе рабочий класс не показан как сила, способная уничтожить собственнический мир маякиных, но в скупых сценах, изображающих рабочих, писатель показывает их моральное превосходство над буржуазией, их благородство и гордость. Горький верит в будущее, которое должно принадлежать «людям честного труда».

В повести «Трое» (1900 — 1901) Горький с новой силой обличает капиталистическое общество, в котором гибнут лучшие человеческие надежды и стремления. В судьбе трёх героев повести писатель показал, что только путь рабочего Павла Грачёва, путь революционной борьбы за лучшую жизнь, является единственно правильным и спасительным. В повести изображена революционерка Софья Медведева, которая помогла представителю низших слоёв пролетариата понять свои классовые интересы.

Горький правдиво отобразил первые шаги в развитии социалистического сознания рабочего класса.

Образ рабочего Павла Грачёва родственен замечательным горьковским образам рабочих-революционеров — машиниста Нила (пьеса «Мещане») и Павла Власова (роман «Мать»), отражающим различные этапы революционной борьбы в России. Если Павел Грачёв явился выразителем начала могучего движения пролетариата от стихийности к сознательности, то Павел Власов — выразитель торжества социалистической сознательности над стихийностью в русском рабочем движении. Без образов Павла Грачёва и в особенности машиниста Нила Горький не сумел бы создать образ Павла Власова, открывший новую эпоху в истории мирового искусства.

О судьбах капитализма в России писали многие русские писатели. Ни одна литература в мире не обличала капиталистический строй с такой силой и страстностью, как русская литература. Процесс капитализации страны в разных аспектах изображали Л. Толстой, Мамин-Сибиряк, Чехов, Куприн и другие писатели. Но никто из них не сумел так, как Горький, показать историческую обречённость капитализма, неизбежность его краха. Никто из них, разумеется, не сумел показать рабочего как борца против буржуазного строя.

Большую роль в формировании идейно-политических и художественных взглядов Горького сыграли гениальные труды В. И. Ленина, с которыми писатель начинает знакомиться в конце 90-х годов. Уполномоченный ленинской «Искры» Екатерина Замысловская в своих воспоминаниях отмечает, что во время встречи с Горьким в 1902 году тот при одном лишь упоминании имени Ленина «заговорил вдохновенно. Он уже прочёл «Развитие капитализма в России» и понял, что это гениальное произведение»¹. По свидетельству Е. П. Пешковой и других современников, Горький в начале 900-х годов проявляет огромный интерес к произведениям Ленина и тщательно их изучает.

В 1899—1901 годах Ленин и Горький выступают на страницах легально-марксистского журнала «Жизнь». Статьи Ленина, напечатанные в журнале «Жизнь», давали Горькому возможность ещё глубже проникать в сущность общественных явлений. В декабрьской книжке журнала за 1899 год была опубликована статья В. И. Ленина «Ответ г. П. Нежданову». В этой статье Ленин резко критикует «легального марксиста» П. Нежданова, отрицавшего противоречивость капиталистического строя вообще и, в частности, наличие противоречия между капиталистическим производством и потреблением.

Борьба Ленина против капиталистического строя и его глубокая вера в неизбежную победу рабочего класса, в победу социализма окрыляли пролетарского художника. Противоречивость капитализма, его бесчеловечный и жестокий характер были для Горького фактом, подтверждаемым ежедневным опытом миллионов людей. А наблюдение этого факта, по словам Ленина, приводит к взглядам, нашедшим полное и научное выражение в теории Маркса².

В 1899 году на страницах «Жизни» Горький опубликовал свой роман «Фома Гордеев» и рассказы «Кирилка», «О чорте» и «Ещё о чорте». О высокой оценке Лениным горьковского творчества в этот период свидетельствует одно из ленинских писем (апрель 1899 г.), в котором дана характеристика журнала «Жизнь»: «...недурной журнал! Беллетристика прямо хороша и даже лучше всех!...»³.

¹ См. «Звезда» № 6, 1941 г., стр. 156.

² См. В. И. Ленин, Соч., т. 4, стр. 143—144.

³ В. И. Ленин, Соч., т. 34, стр. 15.

Известно, что в беллетристическом отделе журнала произведения Горького занимали самое видное место и во многом определяли направление журнала.

Итак, сотрудничество Горького в журналах «Новое слово» и «Жизнь», на страницах которых в конце 90-х годов печатались произведения В. И. Ленина, помогло писателю понять и почувствовать несокрушимую силу ленинских идей, помогло глубже вникать в сущность жизненных явлений, с которыми Горький как художник-реалист постоянно сталкивался в своём творчестве.

* * *

В предреволюционные годы (1900—1904) писатель сближается с социал-демократическим движением и становится активным борцом за великое дело рабочего класса.

Начало нового этапа в творчестве пролетарского писателя совпадает с революционным подъёмом в стране в 1901—1904 годах. Общение Горького с рабочими Сормова, с нижегородской революционной молодёжью, с пролетариями Петербурга и Москвы оказало на него серьёзное воздействие. От обличений самодержавия и капитализма с позиций пробуждающегося пролетариата Горький в новой исторической обстановке переходит к обличениям их с позиций революционной социал-демократии и становится «буревестником революции», страстным глашатаем социального переворота в России.

В начале 900-х годов М. Горький, благодаря участию в революционной борьбе пролетариата и внимательному изучению трудов В. И. Ленина, политически осознёт положение рабочего класса в обществе и его роль в освобождении родины от самодержавно-крепостнического и капиталистического гнёта.

Новые идейные позиции открывали перед писателем широкие революционные перспективы, делали его борьбу более осознанной и целеустремлённой.

Революционный подъём в стране в начале века и активное участие Горького в классовых битвах нашли яркое отражение в художественном творчестве писателя. В это время появляется горьковская «Песня о Буревестнике» — величественный гимн приближающейся революции. Художник в своей песне выразил революционные стремления русского пролетариата, его несгибаемую волю к борьбе и

победе. Гордый призыв песни: «Пусть сильнее грянет буря!..» — стал боевым девизом революционных борцов.

Поводом для работы писателя над рассказом «Весенние мелодии» и концовкой его — «Песней о Буревестнике» — послужила, очевидно, брошюра «Майские дни в Харькове», изданная «Искрой» в январе 1901 года с предисловием В. И. Ленина. С этой брошюрой Горький мог познакомиться в феврале 1901 года, сразу же после приезда в Петербург. Мотивы брошюры (беспощадное обличение конституционных иллюзий либералов, огромная пера в непобедимые силы пролетариата и предвидение революционной бури) нашли отражение в горьковских «Весенних мелодиях» и в «Песне о Буревестнике».

Ленинские идеи о необходимости создания мощной революционной партии, выраженные в предисловии к брошюре «Майские дни в Харькове», помогали Горькому глубже понять смысл исторической борьбы ленинцев за партию нового типа. Участие писателя в работе нижегородской социал-демократической организации сблизило его ещё больше с рабочим классом, в котором он увидел единственную историческую силу, способную осуществить революцию в России. Известно, что именно в это время (1901 г.) Горький на вопрос В. Г. Короленко, с которым он встретился в Петербурге, стал ли он, Горький, марксистом, ответил, что он близок к этому ¹.

Новая историческая эпоха ставила новые задачи и перед искусством. Нужно было художественно осмыслить жизнь предреволюционной России, показать обострение борьбы между пролетарской и буржуазной идеологиями, показать рождение поколения бесстрашных революционеров, сознательно борющихся за осуществление социалистического идеала. Решить эти задачи мог только художник, выражавший интересы революционного пролетариата, художник, одухотворённый передовыми идеями эпохи.

Посещение Горьким Петербурга в начале 1901 года сыграло значительную роль в дальнейшем идейно-политическом и творческом развитии писателя. Здесь он принимает участие в революционном студенческом движении, поддержанном рабочими Питера, читает первые номера ленинской «Искры» и ближе знакомится с жизнью и борьбой столичного пролетариата. В результате всего этого

¹ См. М. Горький, Собрание сочинений, т. 15, Гихл, 1951, стр. 47.

Горький в 1901 году и создаёт два своих замечательных произведения — «Песню о Буревестнике» и пьесу «Мещане».

«Песня о Буревестнике» занимает видное место в идейном и творческом развитии Горького. Продолжая героико-романтическую линию «Песни о Соколе», она определённое и политически острее ставит вопрос о грядущей революции. Если «Песня о Соколе» художественно выразила первые шаги рабочего движения, инстинктивное стремление пролетариата к революции, к социализму, то «Песня о Буревестнике» отражает новый исторический этап, этап возросшего социалистического сознания пролетариата и его более зрелой революционной борьбы против самодержавия и капитализма. Вся «Песня о Буревестнике» проникнута духом исторического оптимизма и горячей верой в приближающуюся революцию.

Будучи в эмиграции, В. И. Ленин внимательно следил за творческим развитием Горького и всегда с нетерпением ожидал присылки из России новых горьковских книг. В феврале 1902 года он писал из Мюнхена матери: «Маяшу еще раз благодарю за книги: я получил все. Горького 5-й том у нас уже (случайно) имеется»¹. Несколько месяцев спустя Ленин писал из Лондона: «Горького, Скитальца получил и читал с *очень большим* интересом. И сам читал и другим давал»². Здесь речь идёт о 5-м томе «Рассказов» Горького, появившемся в 1901 году. Том включал два горьковских произведения: повесть «Трое» и «Песню о Буревестнике».

Ленин и Сталин часто обращались в своей публицистической деятельности к классическому образу горьковского буревестника революции. В статьях и листовках, написанных ими в годы первой русской революции, можно нередко встретить прямые ссылки, непосредственную перекличку с «Песней о Буревестнике» Горького. Так, например, В. И. Ленин в статье «Перед бурей» (1906), призывая пролетариат к решительному революционному наступлению, использует слова и образы горьковской песни: «...пролетариат готовится к борьбе, дружно и бодро идет навстречу буре, рвется в самую гущу битвы. Довольно с нас гегемо-

¹ В. И. Ленин, Письма к родным (1894—1919), Партизное издательство, 1934, стр. 279.

² Там же, стр. 284.

нии трусливых кадетов, этих «глупых пингвинов», что «робко прячут тело жирное в утесах».

«Пусть сильнее грянет буря!»¹ — заканчивает свою статью В. И. Ленин.

И. В. Сталин в прокламации «Ко всем рабочим», написанной в октябрьские дни 1905 года, отмечал: «Мы не боимся правды, мы не боимся революции! Пусть сильнее грянет гром, пусть сильнее разразится буря! Час победы близок!»².

Яркое и боевое слово пролетарского писателя, ставшего буревестником революции, верно служило пролетарской партии. Горьковская «Песня о Буревестнике» сыграла огромную революционизирующую роль. Проникая в широкие массы рабочего класса, она будила его революционное сознание и поднимала на борьбу против царизма.

Созданием замечательного образа гордого буревестника и пролетарского революционера — Нила (в пьесе «Мещане»), вдохновлявшего рабочий класс на борьбу за социализм, Горький помогал партии политически развивать и организовывать русский пролетариат. Он помогал внедрять социалистические идеи и политическое самосознание в массы рабочего класса.

Огромное историческое значение горьковской пьесы «Мещане» заключается прежде всего в том, что ею писатель наносил новый сокрушительный удар по враждебной буржуазно-мещанской идеологии. В обстановке, когда Ленин боролся за создание революционной партии рабочего класса, боролся за торжество пролетарской социалистической идеологии, пьеса явилась своевременной и нужной для русских социал-демократов, для русского рабочего движения.

Горький в пьесе «Мещане» живому миру Бессеменовых (и старшему и младшему поколениям) противопоставляет мир революционной правды, воплощенный в образе рабочего — машиниста Нила. До Горького в русской литературе не был, да и не мог быть в качестве положительного героя пролетарский революционер. Только писатель, органически связанный с пролетарским этапом освободительной борьбы, мог правдиво воссоздать в литературе облик подлинного героя эпохи — рабочего-революционера.

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 11, стр. 117.

² И. В. Сталин, Соч., т. 1, стр. 192.

В этом проявилось и новаторство пролетарского художника, отразившего в своей пьесе переход рабочего класса к сознательной борьбе против самодержавия и капитализма.

«Песня о Буревестнике» и пьеса «Мещане», одухотворённые революционной перспективой, явились шагом вперёд в становлении метода социалистического реализма в горьковском творчестве.

Известно, что ленинская газета «Искра» проявляла большой интерес к творчеству М. Горького, в котором она видела «талантливого выразителя протестующей массы» и последовательного «борца против самодержавия». В 1901—1903 годах газета в двенадцати номерах¹ упоминает имя пролетарского писателя, рассматривая его деятельность в неразрывной связи с могучим революционным подъёмом в стране.

В № 5 и 6 (июнь—июль 1901 г.) «Искра» откликнулась на расправу царизма с легально-марксистским журналом «Жизнь», на страницах которого выступали в 1899—1901 годах Ленин и Горький. В краткой заметке, озаглавленной «Полицейский набег на литературу», газета сообщает о Горьком, который тогда ещё томился в застенках нижегородской тюрьмы. «Пусть оно (царское правительство. — В. Б.) продолжает в том же духе, — восклицает гневно «Искра», — кто сеет ветер, пожнет непременно бурю!» В № 15 от 15 января 1902 года ленинская газета опубликовала большую корреспонденцию из Н.-Новгорода, в которой подробно описывались прощальный обед-«банкет» и демонстрация, связанные с проводами Горького в Крым в ноябре 1901 года. В статье приводился полностью текст обращения революционной молодёжи к великому писателю-борцу. По словам автора статьи, «Горький, с своей стороны, высказал своё отношение к либеральной интеллигенции, а отчасти и к радикальной молодёжи, прочтя своё произведение: «О писателе, который зазпался», где клеймил холопство, трусость, полнейшее отсутствие активности, господствующее в современном обществе». Газета отмечает, что среди провожавших Горького 7 ноября было много мастеровых.

Весной 1902 года, в связи со знаменитым «академическим инцидентом» — исключением М. Горького «по высо-

¹ См. газету «Искра» № 5, 6, 13, 15, 19, 20, 21, 30, 31, 33, 35 и 38.

чайшему повелению» из императорской Академии наук, ленинская газета горячо выступила в защиту великого пролетарского писателя. В № 19 от 1 апреля 1902 года «Искра» писала: «Разумеется, такой мудрый шаг поднимает в высшей степени уважение публики к сонму генералов от науки, которые так боятся «запачкать» себя соседством с борцом против самодержавия... своим новым решением Академия не Горького отрешает от себя, а себя — от Горького, вообще от всего живого и свободного в русской литературе...». Ленинская газета видела в Горьком «крупную литературную силу и талантливую выразителя протестующей массы». Она призывала прогрессивных учёных к протесту против нового насилия над художником пролетариата. Известно, что в ответ на «исключение» Горького из числа академиков знаменитые русские писатели Чехов и Короленко ушли из Академии, а искусствовед Стасов отказался посещать заседания Академии.

Газета и позднее, в начале 1903 года, упоминает о позорном «академическом инциденте». В № 33 от 1 февраля 1903 года она поместила короткую заметку «Юбилейное холоцтво» — о пресмыкательстве одесского городского головы перед так называемым президентом Академии наук — великим князем Константином Романовым. Городской голова от имени одесских «литераторов», поздравляя князя с двухсотлетием периодической печати в России, пожелал ему «многих лет и многих сил для процветания и славы (!) родной литературы.

«Слава родной литературы» — это князь Константин, исключивший по полицейско сыскным соображениям М. Горького из Академии Наук», — писала иронически «Искра».

Ленинская «Искра» неоднократно подчёркивала на своих страницах значение творчества Горького для развёртывания революционного движения в России.

В отделе «Хроника революционной борьбы» «Искра» в № 20 от 1 мая 1902 года сообщает об аресте на Бежецком заводе рабочего К. Аптюнова, единственная вина которого заключалась в том, что «у него нашли и отобрали карточку Горького». О большом интересе и любви рабочих к творчеству первого пролетарского писателя газета пишет в № 31 и многих других.

Ленинская «Искра», многогранно отражавшая русскую революционную действительность, не случайно обращала внимание на факты, связанные с именем Горького, ибо ви-

дела в них яркое свидетельство дальнейшего сближения писателя с героической партией рабочего класса. На страницах «Искры» Ленин впервые дал развёрнутую оценку Горькому как писателю-борцу.

В своей статье «Начало демонстраций» («Искра» № 13) В. И. Ленин отмечает, что лозунг политической свободы воодушевляет и поднимает народные массы на борьбу с царизмом. «Возбуждение повсюду растёт,— писал он, — и необходимость объединить его в один поток *против самодержавия*, сеющего везде произвол, угнетение и насилие, становится все настоятельнее». На фоне мощного революционного подъёма в стране выступление в защиту писателя-революционера приобретало огромное политическое значение. «В Нижнем небольшая, но удачно сошедшая демонстрация 7-го ноября,—продолжает Ленин,—была вызвана проводами Максима Горького. Европейски знаменитого писателя, все оружие которого состояло... в свободном слове, самодержавное правительство высыласт без суда и следствия из его родного города. Башибузуки обвиняют его в дурном влиянии на нас,—говорил оратор от имени всех русских людей, в ком есть хоть капля стремления к свету и свободе,—а мы заявляем, что это было хорошее влияние»¹. Ленин с негодованием пишет о запрещении перепуганной полицией въезда Горького в Москву и об аресте его в пути, как преступника.

Статья В. И. Ленина «Начало демонстраций» помогла писателю лучше и глубже разобраться в особенностях предреволюционной обстановки в России. Призыв Ленина к рабочим — «поддерживать всякий протест и борьбу против башибузуков самодержавного правительства!»²— был обращён и к писателю, который своим художественным творчеством помогал рабочему классу вооружаться социал-демократическими идеями. Нужно было ещё энергичнее, ещё сильнее поддерживать «огоньки народного возмущения и открытой борьбы», чтобы они могли разгореться в широкое революционное пламя!

М. Горький высоко ценил и материально поддерживал ленинскую «Искру». В ней он находил ответы на волнующие его вопросы. Благодаря «Искре» Горький сблизился с социал-демократическим движением, а с момента зарожде-

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 5, стр. 295.

² Там же, стр. 297.

ния большевизма — с большевиками. В ноябре 1904 года Ленин в письме к одному партийному работнику, давая ряд указаний по вопросам подпольной работы, по борьбе с меньшевиками и т. п., писал: «С Горьким установите пароль»¹. Так можно было писать только о человеке, органически связанном с партией.

К меньшевикам Горький относился враждебно. Он называл их «мещанами мысли», «болтунами и шавками». Естественно, что враги рабочего класса, враги Ленина, были и врагами Горького, всем своим творчеством боровшегося за победу революции и социализма в России.

Ленинцы привлекали Горького своей беззаветной преданностью рабочему классу, своей революционной деятельностью, не знавшей разрыва между словом и делом, своей решимостью бороться до конца за великое дело коммунизма. С Коммунистической партией, созданной великим Лениным, пролетарский писатель связывал свои революционные надежды, свою веру в победу рабочего класса.

К большевизму вёл Горького весь его творческий путь, ибо с самого начала он выступил певцом революционного русского рабочего класса, авангард которого и составил впоследствии партию большевиков. В работах Ленина писатель видел воплощение кровных интересов рабочего класса, видел мудрое теоретическое обобщение тех фактов жизни, которые его самого глубоко волновали. Вот почему ленинские идеи так активно формировали революционное сознание писателя, привели его в лагерь большевизма.

Огромную роль в идейном и творческом развитии Горького сыграла гениальная ленинская книга «Что делать?», с которой писатель познакомился осенью 1902 года во время своей встречи с представителями искровской группы в Москве. Творчество Горького в эти годы по существу отвечает тем высоким требованиям, которые великий Ленин предъявлял к партийным публицистам и писателям, призванным создавать яркие картины жизни, разоблачать с социал-демократических позиций наиболее существенные явления насилия и произвола.

Характерно, что В. И. Ленин в своей книге ориентирует литераторов на создание правдивых, реалистических произведений, в которых были бы типизированы явления

¹ «Ленинский сборник» XV, 1930, стр. 234.

жизни с позиций социал-демократической партии. Он требует от них произведений, в которых бы ярко и убедительно разоблачались самодержавие и капитализм.

Книга Ленина «Что делать?», подчёркивавшая значение передовой теории, социалистического сознания в революционной борьбе пролетариата, помогала Горькому глубже осознать характер классовых противоречий в России, историческую миссию революционного пролетариата в освобождении трудящихся от капиталистического рабства.

Большое значение имела деятельность Горького по руководству демократической русской литературой в предреволюционный период, его участие в издании произведений писателей-демократов — Серафимовича, Вересаева, Куприна, Скитальца и знаменитых сборников «Знание». Известно, что в годы первой русской революции книгоиздательство «Знание» по заданию большевиков активно издавало партийную литературу.

Накануне революции Горький решительно борется против реакционной буржуазной идеологии, острей которой было обращено прежде всего против революционного пролетариата и его социалистической идеологии. С партийной страстностью и непримиримостью, в духе ленинских требований, разоблачает Горький всякие проявления буржуазной идеологии, в какие бы модные и блестящие мундиры она ни рядилась. Замечательные работы Ленина помогали пролетарскому писателю глубже разбираться в политическом значении борьбы между буржуазной и пролетарской идеологиями.

В творчестве Горького идейная борьба предреволюционной эпохи нашла широкое и яркое отражение. Выступая в пьесе «Мещане» и в других произведениях против пошлой и мерзкой мещанско-буржуазной идеологии, писатель защищал и утверждал социалистическую идеологию пролетариата. Горьковская пьеса «На дне», появившаяся в 1902 году, целиком служила интересам борьбы пролетариата против капиталистического строя и всех его гнусных порождений.

Пьеса «На дне», задуманная Горьким ещё до пьесы «Мещане», ставит ряд острых политических вопросов, на которые мы находим ответ в «Мещанах». Ярким образом машиниста Нила (из пьесы «Мещане»), олицетворявшим революционную силу рабочего класса, Горький указывал выход тысячам и тысячам людей «дна» из омута страшной и

унизительной жизни. Гуманизм пролетарского писателя, окрылявший обездоленных людей, служил в то же время и великому революционному делу рабочего класса.

Разоблачая в пьесе лживое и лицемерное утешительство Луки, Горький решительно выступал против буржуазной идеологии. Утешительство и ложь, призывавшие к смирению и пассивности, были глубоко враждебны революционному рабочему классу, беззаветно борющемуся против своих врагов.

По воспоминаниям Н. К. Крупской, горьковская пьеса «На дне» принадлежала к числу любимых произведений В. И. Ленина. В начале 1903 года Ленин писал матери из Лондона: «В театре немецком были раз, — хотелось бы в русский Художественный, посмотреть «На Дне»...»¹. В идеологической борьбе начала века горьковские пьесы заняли значительное место. Они не только разоблачали язвы буржуазного строя в России, не только вселяли светлую веру в победу революции и рабочего класса, но и наносили серьёзный удар по реакционной буржуазной философии.

С ленинских позиций выступал Горький против неокантианских писаний вождей либеральной буржуазии — Струве, Булгакова, Бердяева и др., против разнузданной проповеди декадентскими журналами «Мир искусства», «Новый путь» и «Весь» идеалистических «теорий» искусства, насквозь пропитанных поповщиной и религиозной мистикой.

Борясь с социал-демократических позиций за передовое, революционное искусство и создавая новый метод в литературе, М. Горький продолжал традиции великих русских демократов — Белинского, Чернышевского и Добролюбова, славные традиции классической русской литературы.

Произведения, созданные Горьким в 1903—1904 годах, — философская поэма «Человек» и пьеса об интеллигенции «Дачники» — сыграли значительную роль в идейно-политической борьбе эпохи подготовки революции в России. Поэма «Человек» представляла собой боевой манифест, направленный против агностицизма, против пессимизма и скептицизма, против слепого преклонения перед силой инстинктов и пассивного созерцательства, против иррационализма и неверия в человеческий разум. В прославлении

¹ В. И. Ленин, Письма к родным, стр. 290.

писателем мятежного человека и его разума, в раскрытии его неограниченных познавательных способностей заключалось общественно-политическое и философское значение этой поэмы.

Замысел пьесы «Дачники» связан с горячим желанием Горького дать решительную отповедь бердяевым, булгаковым и К°. В пьесе речь идёт о глубоком расколе в среде интеллигенции, о серьёзном идейном кризисе, охватившем ту часть интеллигенции, которая порывала с демократией и народом и становилась служанкой буржуазии. Горький показал в своей пьесе, что буржуазное, декадентское искусство целиком служило интересам реакции, что оно отражало оторванность буржуазной интеллигенции от демократизма и революции и было глубоко враждебно реалистическому, прогрессивному искусству.

Пьеса «Дачники» — одно из крупнейших и значительнейших произведений Горького. В ней писатель беспощадно разоблачал реакционную буржуазную идеологию и тем самым помогал партии, рабочему классу готовиться к революционным битвам 1905 года.

* * *

В революции 1905—1907 годов М. Горький выступает под знаменем пролетариата и его революционной партии. В революционных боях 1905 года ещё больше закалилось пролетарское мировоззрение Горького и окрепло его могучее дарование. Революционные события и гений великого Ленина раскрыли перед ним грандиозные перспективы социалистической революции в России, перспективы осуществления социалистического идеала.

Активное участие Горького в первой русской революции было подготовлено всей его предшествующей деятельностью, его идейной близостью к Ленину, к большевикам. В революции пролетарский писатель видел прежде всего осуществление всех стремлений рабочего класса, интересам которого он верно служил. Вот почему перед Горьким не стоял вопрос, куда и с кем идти в революции. Он с самого начала определил своё место в исторических битвах и оставался на посту народного трибуна и борца, несмотря на преследования царизма. Он с первых же дней революции отдал весь свой талант выдающегося художника великому делу революции.

Обращение М. Горького в 1904—1905 годах к темам «интеллигенция и народ», «интеллигенция и революция» связано с постановкой писателем важнейших проблем о месте художника в революции, о роли искусства в освободительной борьбе, об ответственности художника перед народом. Все эти проблемы великий писатель решает в своих широко известных пьесах «Дачники», «Дети солнца» и «Варвары», написанных накануне и в период революции.

Пьеса «Дети солнца», написанная Горьким в Петропавловской крепости, явилась откликом писателя на революционные события, развёртывавшиеся в стране. В пьесе со всей остротой поставлен вопрос о судьбах интеллигенции, порывающей с народом, о так называемых жрецах «чистой» науки и «чистого» искусства, чуждых народу и его освободительной борьбе.

Писатель зло высмеивает в этой пьесе интеллигентов, которые в обстановке начавшейся революции рассуждают о смысле жизни, о личности и обществе, о судьбах всего человечества, не видя и не желая видеть того, что происходит вокруг них.

Естественно, что Горький, для которого смысл жизни всегда заключался в беззаветном служении революции, беспощадно бичевал «детей солнца» за их оторванность от жизни и народа.

В своих пьесах об интеллигенции Горький разоблачает паразитизм и ничтожество буржуазных интеллигентов, их враждебность народу и революции. «На спине этих болтунов и хищников,— писал А. В. Луначарский,— никогда не заживут рубцы от литературных плетей Горького»¹. Не случайно каждое новое произведение писателя встречалось реакционной критикой злобным шипением и клеветой.

Творчество великого писателя в период революции помогало партии собирать под своим знаменем тысячи и тысячи рабочих, помогало готовить героический русский пролетариат к решительному штурму самодержавия и капитализма. Однако Горький, прославляя в своём творчестве первую русскую революцию, в начале революции, до ознакомления с историческими решениями III съезда партии, до встречи с Лениным и сотрудничества с ним

¹ А. В. Луначарский, Статья о Горьком, Гихл, 1938, стр. 65.

осенью 1905 года в газете «Новая жизнь», не представлял себе ещё ясно и чётко перспектив революции, не видел конкретных путей перехода от революции буржуазно-демократической к революции социалистической. Это наложило отпечаток на горьковское творчество первого периода революции. В пьесах «Дети солнца» и «Варвары» мы только чувствуем могучее дыхание революционной бури. В них нет ещё ясного понимания писателем социалистических перспектив революции.

Первая русская революция нашла отклик в творчестве многих русских писателей. О революции писали Л. Толстой и В. Короленко, А. Блок и В. Брюсов, А. Куприн и А. Серафимович и др. Каждый из этих писателей оценивал революцию с определённых идейных позиций. Горький горячо поддерживал всё лучшее и прогрессивное в русской литературе и решительно боролся против реакционных и отсталых взглядов писателей на революцию. Известно, что М. Горький резко отрицательно оценивал отношение к революции Л. Н. Толстого.

В. И. Ленин внимательно следил за плодотворной деятельностью великого пролетарского писателя. В. Десницкий, вспоминая о своей встрече с Лениным в Женеве незадолго до III съезда партии, отмечал, что вожди революции очень интересовались событиями в России. Он много расспрашивал о родной стране, о делах в партийных организациях. «Одним из первых вопросов Ильича, — пишет Десницкий, — был вопрос о Горьком: «Что делает?... Участвует ли в литературной деятельности местных организаций?»¹.

Ленин по-отечески заботился о Горьком, великодушно понимая, какую огромную роль играет и может сыграть в борьбе за победу революции и социализма могучее художественное слово великого пролетарского писателя. «Это очень, очень хорошо, — неоднократно повторял Ильич, — что Горький с нами. Горький — настоящий революционный писатель, у него громадный талант, он не поет, не любит интеллигентской слякоти, и это хорошо»².

В идейно-политическом созревании пролетарского художника большое значение имели исторические решения III съезда большевистской партии, с которыми он познакомился в Петербурге летом 1905 года. По воспоминаниям современников известно, что Горький узнал о реше-

¹ В. Десницкий, М. Горький, Гихл, 1940, стр. 97.

² См. там же, стр. 98.

ниях съезда через нелегальную большевистскую печать, за которой он внимательно следил.

Решения партийного съезда, вскрывавшие характер и движущие силы революции, подчёркивавшие необходимость борьбы за доведение её до конца, раскрывали перед писателем конкретно-исторические перспективы революции в России.

Большую роль в развёртывании революции сыграла большевистская газета «Новая жизнь», издававшаяся в конце 1905 года под редакцией В. И. Ленина. «Новая жизнь», рождённая в период мощного революционного подъёма, когда вся страна была охвачена подготовкой к вооружённому восстанию, стала подлинным знаменосцем революции, всероссийской трибуной, с которой партия обращалась к трудящимся России.

На страницах газеты, продолжавшей боевые традиции ленинской «Искры», очень часто после приезда Ленина в Петербург появлялись статьи вождя революции. В «Новой жизни» публиковал свои статьи и М. Горький.

Для Горького работа в крупной большевистской газете, редактируемой великим Лениным, была замечательной школой идейно-политического и творческого воспитания. Газета, широко и ярко освещавшая ход революции в России, подтверждала личные наблюдения Горького. Ленинская газета учила писателя видеть главное в событиях и правильно обобщать революционные явления.

Газета «Новая жизнь» была подлинным знаменосцем большевистской партийности. Она боролась не только за организационное укрепление партии, за перестройку всей её деятельности применительно к условиям мощного революционного подъёма в стране, но и дала в блестящих статьях В. И. Ленина глубокое теоретическое обоснование принципа коммунистической партийности идеологии.

В статьях Ленина «Партийная организация и партийная литература», «Социалистическая партия и беспартийная революционность» и «Учитесь у врагов» дано развёрнутое обоснование сущности принципа коммунистической партийности и указано на особенную важность его в обстановке революции 1905—1907 годов. В этих статьях Ленин показал, что беспартийность есть идея буржуазная, а партийность — идея социалистическая.

Придавая большое значение воздействию идей социализма на массы пролетариата, ленинская газета настойчи-

во, из номера в номер, раскрывала перед рабочими сущность социалистического идеала и призывала их бороться за его осуществление.

Замечательные ленинские статьи и материалы, публиковавшиеся на страницах партийной печати, постепенно раскрывали перед писателем глубокий исторический смысл первой русской революции, раскрывали её социалистические перспективы, без понимания которых Горький не смог бы стать основоположником социалистической литературы в России и во всём мире.

Огромную роль в формировании мировоззрения и творческого метода великого пролетарского писателя сыграла замечательная статья В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература». Мысли вождя, что литература должна стать частью общепролетарского дела и что она должна быть пронизана идеей социализма, т. е. ясным и чётким представлением о конечных целях пролетарской борьбы, вдохновляли пролетарского художника и открывали перед ним новые творческие перспективы.

Ленинский принцип партийности учил писателя изображать жизнь реалистически, в её революционном развитии. Он идейно обогащал Горького и вооружал его уверенностью в правильности пути, по которому развивалось его творчество.

Статья Ленина «Партийная организация и партийная литература» показала, что сила и действенность социалистической литературы заключаются в её правдивости, народности, в её органической связи с революционной борьбой пролетариата, с великими освободительными традициями русской литературы и идеями пролетарского социализма.

А. М. Горький, открывая новый этап в развитии русской и мировой литературы, вместе с тем продолжал лучшие традиции великой русской литературы. Её глубокий реализм, народность, свободолюбие и гуманизм были продолжены и развиты писателем в новых исторических условиях. М. Горький, осознав конечные цели пролетарской борьбы, первым в мировом искусстве создал произведения, проникнутые идеями научного социализма. Вот почему он вошёл в историю как основоположник литературы и искусства социалистического реализма.

Сотрудничество Горького в ленинской газете «Новая жизнь» является одной из замечательнейших страниц в творческой биографии писателя. Здесь он проникся

боевым духом партийности и ближе познакомился с задачами, которые Ленин и партия ставили перед литературой на новом историческом этапе. Знаменитые «Заметки о мещанстве», появившиеся на страницах этой газеты, свидетельствовали об идейной близости Горького к Ленину. Речь идёт не только об отдельных текстуальных совпадениях в оценках тех или иных общественных явлений Лениным и Горьким, но и о том, что горьковские статьи о мещанстве были в целом проникнуты большевистской партийностью.

Горький всегда решительно выступал против мещанства. Ещё в своём раннем творчестве и в особенности в предреволюционные годы писатель, борясь со всеми проявлениями реакционной буржуазной идеологии, с беспощадной резкостью бичевал подлых и трусливых мещан, их вредную проповедь «барского анархизма», индивидуализма и пассивности. «Заметки о мещанстве» послужили своеобразным обобщением горьковских мыслей о мещанстве как о социально опасном явлении.

Разоблачение писателем мещанства в период революции приобретало большое политическое значение, ибо под прикрытием либерально-буржуазной фразеологии мещане всех мастей шли на позорное соглашение с царизмом в борьбе против революции. Убедительно и ярко показал Горький реакционную роль мещанства, которое «всегда пытается задержать процесс нормального развития классовых противоречий», которое не заинтересовано в их развитии до конца, т. е. до уничтожения классов и классовых противоречий. В этом и сказывалась так называемая беспартийность мещанства, защитники которой, по выражению И. В. Сталина, склонны замалчивать противоречия классовых интересов. «...Беспартийность, — писал И. В. Сталин, — замазывает противоположность интересов, она закрывает глаза на факт их борьбы»¹. Своим боевым памфлетом, направленным против мещанства, Горький наносил удар по «беспартийности» буржуазных либералов и кадетов, ставших во время революции верными холопами самодержавия. Писатель разоблачал продажность и торгашество либеральных буржуа, «революционность» которых можно определить по одной лишь фразе: «Мы продаём русский рабочий народ — сколько дадите?».

¹ И. В. Сталин, Соч., т. 2, стр. 229.

В своих «Заметках о мещанстве» Горький до конца обнажил психологию мещанства, показав его глубокую враждебность народу и революции. Заслугой писателя является то, что в буржуазных либералах он разглядел типичных мещан в политике и заклеил их ренегатство. «Мещанин в политике, — писал он, — ведёт себя, как вор на пожаре, — украл перину, съёс её домой и вновь явился на пожар гасить огонь, который он же сам тихонько раздувал из-за угла...»¹. Горький зло высмеивал «свободолюбие» мещанина-либерала, который готов был «принять в свои объятия свободу, но обязательно в качестве законной супруги, дабы «в пределах законности» насиловать её, как ему угодно»².

Уничтожающе звучат слова писателя о двоедушии мещан-либералов, которые вечно мечутся между «чёрным» представителем гнёта и «красным» борцом за свободу. (Этому вопросу Горький в конце 1905 года посвятил блестящий памфлет «О Сером».) Горьковские «Заметки о мещанстве» явились политически злободневным откликом на революционные события, развёртывавшиеся в стране.

Политическая проницательность Горького станет ещё более очевидной, если мы обратимся к знаменитой брошюре В. И. Ленина «Победа кадетов и задачи рабочей партии» (1906), в которой раскрыта классовая сущность кадетской партии как партии «мещан в политике», а лидеры кадетской партии — Струве и Ко разоблачены как идеологи и «герои» мещанства. Социальной опорой кадетской партии, отмечал Ленин, являются, с одной стороны, массовый городской обыватель, а с другой — либеральный помещик, тяготеющий к сделке с самодержавием. Эта неопределённая и внутренне противоречивая классовая опора кадетской партии ярко отражалась в программе и тактике кадетов, соединявших вместе «демократизм», «народную свободу» и контрреволюцию. Двойственная классовая основа кадетов неизбежно порождала их двуличную политику, их фальшь и лицемерие. В. И. Ленин в своей брошюре показал, что «кадет есть идеальный мещанин в политике...»³, а партия кадетов является партией слов и пустых обещаний, а не дела, конституционных

¹ М. Горький, Собрание сочинений, т. 23, Гихл, 1953, стр. 359.

² Там же, стр. 366.

³ В. И. Ленин, Соч., т. 10, стр. 241.

иллюзий, а не серьёзной борьбы за настоящую конституцию — одним словом, партией политических мещан, злейших врагов рабочего класса и революции. Следует отметить, что Ленин ещё в своих ранних работах называл идеологов реакционного народничества «рыцарями мещанства», «идеологами мещанства», а их проповедь — «пошлым мещанским либерализмом»¹.

Мещанами называл позднее Ленин и меньшевиков, предававших на каждом шагу интересы пролетариата. В статье «Марксизм и ревизионизм» (1908) он подчёркивал, что «идейная борьба революционного марксизма с ревизионизмом в конце XIX века есть лишь преддверие великих революционных битв пролетариата, идущего вперед к полной победе своего дела вопреки всем шатаниям и слабостям мещанства»². Резко отрицательное отношение к меньшевикам выразил и Горький в своих «Заметках о мещанстве». «Со временем, — писал он, — мы увидим этих господ среди работников революции, где они... производят неприятный шум, вредную суету и путаницу, увидим, как они, органически с народом не связанные, чуждые ему, капризные в своих настроениях, быстро, как фокусники, меняли свои взгляды, вызывая этим тяжёлые недоумения в головах своих учеников и отрицательное, враждебное отношение у рабочих к представителям пролетарской интеллигенции»³.

В своих «Заметках о мещанстве» Горький решает литературно-эстетические проблемы в тесной связи с проблемами общеполитическими, ибо в их единстве заключалось одно из важнейших условий дальнейшего развития литературы и искусства. Он ставит и решает вопрос о роли и назначении искусства в освободительной борьбе. Литература, по его мнению, должна стать могучим средством общенародной борьбы за свободу, она должна в классовых битвах играть революционно-преобразующую роль. Горький видел известную ограниченность литературы прошлого и в своём стремлении подчеркнуть это высказывал некоторые ошибочные взгляды на классическую русскую литературу.

Нельзя согласиться с мнением Горького, что русская литература прошлого описывала народные страдания со

¹ См. В. И. Ленин, Соч., т. 1, стр. 164, 169, 201, 223, 226, 228 и др.

² В. И. Ленин, Соч., т. 15, стр. 25.

³ М. Горький, Собрание сочинений, т. 23, стр. 358.

странным упоением, что она являлась сплошным гимном терпению русского человека и т. п. Ведь известно, что ни одна литература в мире не выступала с такой благородной искренностью и обличительной силой в защиту народных интересов, как литература русская. Трагическая судьба великих русских писателей — Пушкина и Лермонтова, Белинского и Чернышевского, Добролюбова и Некрасова, — выступавших непримиримыми врагами царизма и крепостничества, является лучшим подтверждением этого. Критика Горьким некоторых черт исторически обусловленной ограниченности прежней литературы была вызвана искренним желанием, чтобы современная русская литература ещё теснее связала свою судьбу с освободительной борьбой, чтобы она ещё шире и глубже отражала народный героизм в исторических битвах за освобождение родины.

М. Горький высоко ценил художественный гений Льва Толстого, но это не мешало ему резко критиковать великого писателя за его реакционную проповедь терпения, нравственного самоусовершенствования и непротivления злу насилieм. В. И. Ленин, поддерживавший борьбу Горького против реакционных сторон в мировоззрении Толстого, в годы реакции писал ему, что Толстому «ни «пассивизма», ни анархизма, ни народничества, ни религии спускать нельзя»¹.

С ещё большей резкостью и непримиримостью М. Горький выступает против реакционных взглядов Достоевского. В достоевщине воплощались идеи, глубоко враждебные революционному рабочему классу и его стремлению произвести в России социалистическую революцию.

Достоевщина всегда была чужда великому пролетарскому писателю, призывавшему всем своим творчеством к борьбе за революционное переустройство жизни. Большое политическое значение борьба Горького против реакционных идей Достоевского приобретает в годы реакции, когда кадетские «Вехи» цинично и нагло начинают прославлять контрреволюционные бредни «Бесов».

В. И. Ленин в 1913 году поддержал Горького, выступившего против постановки «Бесов» в Художественном театре, а в 1914 году в письме к Инессе Арманд по поводу романа «Заветы отцов» украинского националиста В. Винниченко он резко осуждает стремление подражать «архискверному

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 34, стр. 384.

Достоевскому»¹. Борьба Горького в 1905 году против достоевщины, против реакционной проповеди пассивности и анархизма свидетельствовала о его значительном идейно-политическом росте, о понимании им роли и места искусства в революционной борьбе пролетариата.

Решительно и страстно борется Горький против буржуазно-интеллигентского анархизма, против мещанского индивидуализма. В своих «Заметках о мещанстве» писатель подчёркивает, что мещанский индивидуализм выражает сущность гадкой и пошлой мещанской душонки, скрывающей за своим «я» страх перед жизнью и борьбой. С презрением пишет он о бегстве мещан от битв жизни в «тёмные уголки мистицизма, в красивенькие беседки эстетиков», в мир так называемой свободы творчества. «Заметки о мещанстве» проникнуты огромной верой художника в победу пролетариата — «истинного и единственно законного хозяина жизни...».

Одобрение Лениным горьковских «Заметок о мещанстве» является лучшим подтверждением их ценности для дела партии. Известно, что Ленин в письме к Горькому в 1908 году просил, чтобы тот написал что-либо для «Пролетария» в духе «Заметок о мещанстве» из «Новой жизни»². А ещё раньше, в 1906 году, Ленин в брошюре «Победа кадетов и задачи рабочей партии» защищал Горького от злобных нападок Бердяева и кадетского журнала «Полярная звезда», которые выступили против опубликованных писателем в «Новой жизни» статей о мещанстве.

Официальный издатель «Новой жизни» декадент Минский сразу же после появления горьковских «Заметок» написал гнусную статейку «Интеллигенция и мещанство (ответ Горькому)», которую пытался напечатать на страницах большевистской газеты. «Я немедленно написал ответ Горькому... — вспоминал он, — но редакционная коллегия не только стала на стороне Горького против меня, но и воспротивилась напечатанию моего ответа... Я не мог полемизировать с Горьким на столбцах «Новой жизни»»³.

Во враждебной кадетской печати, в «литературно-критических взвизгиваниях» Н. Бердяева, в писаниях Н. Мин-

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 35, стр. 107.

² См. В. И. Ленин, Соч., т. 34, стр. 328.

³ Н. Минский, На общественные темы, Спб. 1909, стр. 197—198.

ского и др. Ленин и Горький подвергались наиболее злобным нападкам. И это не случайно. Горький вместе с Лениным в 1905 году решительно боролся против растленной буржуазной идеологии, против декадентского искусства, и именно в это время в газете «Новая жизнь» завязалась их многолетняя дружба. «...Для Владимира Ильича, — вспоминает В. Десницкий, — начиная с 1905 г., Горький был вполне своим человеком, близким и дорогим партии»¹.

М. Горький принимал активное участие в московском вооружённом восстании в декабре 1905 года. В декабрьские дни он написал статью «По поводу московских событий», в которой по-ленински оценивал героическую борьбу московского пролетариата. Характерно, что горьковская статья появилась на страницах революционной студенческой газеты «Молодая Россия» одновременно со статьёй В. И. Ленина «Рабочая партия и ее задачи при современном положении»².

Идейное сближение Горького с партией в 1905 году было обусловлено прежде всего тем, что писатель находился в самой гуще революционных событий и на каждом шагу убеждался в правильности пути, по которому большевистская партия вела русский рабочий класс и всех трудящихся России.

В огне революционных сражений 1905 года перед Горьким открываются конкретные пути борьбы за осуществление задач социалистической революции. Именно в это время *писатель впервые начинает говорить о социализме как знамени пролетарской борьбы*.

Если в горьковском воззвании ко всем русским гражданам и общественному мнению европейских государств, написанном под впечатлением «Кровавого воскресенья», речь идёт о необходимости «упорной и дружной борьбы с самодержавием», без указания конечных целей этой борьбы, то в пламенных воззваниях писателя, появившихся после декабрьского восстания, настойчиво подчёркивается мысль о социалистических целях борьбы русского пролетариата против самодержавия.

В «Воззвании к французским рабочим» Горький в 1906 году писал: «...Я уверенно призываю вас на помощь к ва-

¹ В. Десницкий, М. Горький, стр. 104.

² См. В. И. Ленин, Соч., т. 10, стр. 75—77, и М. Горький, Собрание сочинений, т. 23, стр. 373—376.

шим товарищам в России, к вашим товарищам, которые идут в бой под одним знаменем с вами — под красным знаменем социализма, к одной цели с вами — к освобождению труда от гнёта капитала»¹. Ещё с большей определённо-стью о социалистических идеалах пролетариата говорит Горький в письме «[К рабочим всех стран]» (1906). Характеризуя алчность капиталистов, ослеплённых золотом, он пишет: они «преклоняются пред его могуществом и не видят великих идеалов единения всего человечества в одной большой семье свободных тружеников. Этот идеал сверкает, как звезда, и поднимается всё выше и ярче светит во мраке бури»². В этом же воззвании великий писатель отмечал, что «русский пролетариат подвигается вперёд к решительной победе, потому что это единственный класс, морально сильный, сознательный и верящий в своё будущее в России»³. Своё письмо к английским рабочим Горький заканчивает горячим призывом: «Да здравствует пролетариат, смело стремящийся к обновлению мира!.. Да здравствует социализм!..»⁴. Известно, что В. И. Ленин высоко ценил горьковские статьи-воззвания, написанные в 1905—1906 годах. Приглашая Алексея Максимовича в начале 1912 года написать первомайское воззвание, Ленин писал ему: «Не напишете ли майский листок? Или листовочку в таком же майском духе? Коротенькую, «духоподъемную», а? Тряхните стариной — помните 1905-ый год...»⁵.

Понимание задач социалистической революции Горький выразил и в открытом письме к известному французскому историку Олару в 1906 году. «Русская революция, — писал он, — будет развиваться медленно и долго, но она кончится победой народа. Следуя примеру старой Франции, мы отрубим головы гидре паразитизма, но далее мы постараемся не подражать даже и великой Франции»⁶. С гордостью говорит писатель о своих социалистических убеждениях и в открытом письме к французским журналистам, нападавшим на Горького за его блестящий памфлет «Прекрасная Франция». О росте социалистического сознания пролетариата в годы революции Горький с удов-

¹ М. Горький, Собрание сочинений, т. 23, стр. 395.

² Там же, стр. 377.

³ Там же, стр. 379.

⁴ Там же, стр. 380.

⁵ В. И. Ленин, Соч., т. 35, стр. 1.

⁶ М. Горький, Собрание сочинений, т. 23, стр. 407.

летворением говорит в письмах к И. П. Ладыжникову, К. П. Пятницкому и др.

Шаг за шагом постигал Горький сущность ленинского учения о переходе от революции буржуазно-демократической к революции социалистической, смысл и значение начертанного Лениным пути к победе социалистического строя в России. Процесс осознания Горьким социалистического идеала как воплощения конечных целей пролетарской борьбы нашёл отражение и в его творчестве.

Именно методом социалистического реализма, который складывался и формировался в творчестве Горького на протяжении ряда лет и принял определённые очертания только в ходе первой русской революции, создаёт писатель свои замечательные произведения, одухотворённые бессмертными идеями социализма.

Роман «Мать» и пьеса «Враги», написанные в 1906 году, по праву считаются классическими произведениями социалистического реализма, ибо в них с наибольшей художественной силой и яркостью отражены характерные черты социалистической литературы.

В романе «Мать» в полной мере выражено передовое, революционное мировоззрение Горького. Только художник, тысячами нитей связанный с героической борьбой рабочего класса, мог с такой проникновенной силой поднять на щит великие принципы партии, воспеть и возвеличить тех, кто беззаветно боролся за бессмертные идеи марксистской партии.

В образе рабочего-большевика Павла Власова М. Горький воплотил лучшие черты русского рабочего класса. Показывая рост социалистического сознания Павла Власова, его матери Пелагеи Ниловны и других, Горький правдиво отобразил исторический путь русского пролетариата от стихийности к сознательности, от первых шагов классового самосознания до высокосознательной борьбы за победу социалистической революции в России.

Писатель с исключительной глубиной и правдивостью раскрывает внутренний мир своих героев. В эволюции взглядов Ниловны, выросшей из простой, забитой русской женщины в активного участника революционной борьбы пролетариата, в росте социалистического сознания Павла Власова, ставшего стойким большевиком-ленинцем и одним из боевых вожakov народных масс, отражён целый исторический этап, связанный с подготовкой социа-

листической революции в России. Пользуясь методом социалистического реализма, Горький сумел создать волнующие картины русской революционной действительности, яркие и неповторимые типические образы и характеры русских революционеров, самоотверженных борцов за счастье народа.

В своём романе Горький резко и беспощадно обличает пороки капиталистического строя, лживую буржуазную культуру и мораль, проникнутые духом торгашества и животного страха перед назревающей революцией. Писатель говорит об идейной опустошённости господствовавших в России классов. «Посмотрите,— говорит один из его героев,— у вас уже нет людей, которые могли бы идейно бороться за вашу власть, вы уже израсходовали все аргументы, способные оградить вас от напора исторической справедливости, вы не можете создать ничего нового в области идей, вы духовно бесплодны».

Светлой верой в грядущую победу рабочего класса пронизана каждая страница горьковского романа.

Горький воспевает великие идеи социализма, объединяющие рабочих в борьбе против капиталистического гнёта. «Наши идеи растут,— говорит Павел Власов,— они всё ярче разгораются, они охватывают народные массы, организуя их для борьбы за свободу». И, как смертный приговор капиталистическому строю, звучат его слова: «Вы оторвали человека от жизни и разрушили его; социализм соединяет разрушенный вами мир во единое великое целое, и это — будет!».

В романе «Мать» прозвучал могучий и ясный голос художника, глубоко верившего в победу социалистической революции. «Я должен заявить,— говорил Павел Власов на суде,— что для нас самодержавие не является единственной цепью, оковавшей тело страны, оно только первая и ближайшая цепь, которую мы обязаны сорвать с народа...». «Мы — социалисты,— продолжал он. — Это значит, что мы враги частной собственности, которая разъединяет людей, вооружает их друг против друга, создаёт непримиримую вражду интересов, лжёт, стараясь скрыть или оправдать эту вражду и развращает всех ложью, лицемерием и злобой». Павел Власов говорит, что социалисты никогда не примирятся с двуличной и лживой моралью капиталистического общества и будут решительно бороться против всех форм физического и морального

порабощения человека. «Мы, рабочие, — люди, трудом которых создаётся всё — от гигантских машин до детских игрушек, — говорил он, —...мы хотим теперь иметь столько свободы, чтобы она дала нам возможность со временем завоевать всю власть. Наши лозунги просты — долой частную собственность, все средства производства — народу, вся власть — народу, труд — обязателен для всех».

Блестящая речь Павла Власова на суде, проникнутая священной ненавистью к буржуазному строю и огромной верой в грядущую победу пролетариата, является идейно-художественной поршиной романа. Горький, великолепно знавший по ленинской «Искре» содержание судебной речи сормовского рабочего Петра Заломова, ставшего прототипом Павла Власова, сумел наполнить сцены царского суда над рабочим-большевиком огромным идейно-политическим смыслом. Писатель не случайно, не только по композиционно-художественным соображениям сделал судебную речь Павла Власова центром всего романа. Общаясь летом 1905 года с членами петербургской большевистской организации и, в частности, с тогдашним секретарём Северного бюро ЦК РСДРП Е. Д. Стасовой, Горький мог знать содержание письма В. И. Ленина от 19 января 1905 года, адресованного Стасовой и товарищам в московской тюрьме, в котором великий вождь указывал: «Речь (на суде. — В. Б.) с изложением *profession de foi* вообще очень желательна, очень полезна, по-моему, и в большинстве случаев имела бы шансы сыграть агитационную роль. Особенно в начале употребления правительством судов следовало бы социал-демократам выступать с речью о социал-демократической программе и тактике... необходимо, чтобы социал-демократические речи на суде стали речами и заявлениями партийными, чтобы агитация шла в пользу партии... все внимание отдать принципиальной речи, которую желательно подготовить заранее. Во всяком случае речь о принципах, программе и тактике социал-демократии, о рабочем движении, о социалистических целях, о восстании — самое важное»¹.

Картины суда над Павлом Власовым и его замечательная речь в защиту великих принципов коммунизма могли явиться откликом художника революции на требования и указания В. И. Ленина.

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 8, стр. 50, 52.

В романе «Мать» нашёл отражение третий этап освободительной борьбы в России, этап, связанный с движением широких народных масс. В образе Пелагеи Ниловны, в её идейно-политическом прозревании Горький показал народ, поднявшийся по зову партии на штурм самодержавия. С великолепным знанием жизни, с большим художественным мастерством раскрывает писатель постепенный рост политического сознания Ниловны. Её активное участие в революционной борьбе даёт ей возможность глубже и сознательнее воспринимать явления действительности. По-новому раскрывается перед нею и мир искусства, от которого господствующие классы всегда пытались отторгнуть народные массы. «Музыка стала приятна матери. Слушая, она чувствовала, что тёплые волны бьются ей в грудь, вливаются в сердце, оно бьётся ровнее и, как зёрна в земле, обильно увлажнённой, глубоко вспаханной, в нём быстро, бодро растут волны дум, легко и красиво цветут слова, разбуженные силою звуков».

Вожаком народных масс, поднятых революцией, в романе выступает Павел Власов, воплотивший в себе мудрость и бесстрашие пролетарской партии, верным сыном которой он был. Образ Павла Власова — классический образ положительного героя в искусстве социалистического реализма.

В своём романе Горький решает в органическом единстве вопросы этики и эстетики. Герои горьковского романа, борющиеся за освобождение народа от капиталистического гнёта, отличаются высокими моральными качествами. Для них красота заключается в свободе, в осуществлении великих идеалов социализма. В 1912 году Горький писал В. И. Анучину: «Новая социалистическая этика должна быть — это я давно чувствую. Из этой этики родится эстетика — само собою понятно. Раз мы ясно представляем сущность социализма, то должны у нас наметиться и основные контуры социалистической этики...»¹.

Известно, что В. И. Ленин высоко оценил горьковский роман «Мать» — это поистине классическое произведение социалистического реализма. «...Книга — нужная, много рабочих участвовало в революционном движении несознательно, стихийно, и теперь они прочитают «Мать» с большой

¹ «Письма М. Горького к В. И. Анучину», Самарканд 1941, стр. 19.

пользой для себя», — говорил Ленин Горькому на V съезде партии в 1907 году. Критика Лениным некоторых недостатков горьковского романа помогла писателю впоследствии значительно улучшить его.

Много лет спустя, в 1934 году, писатель в предисловии к французскому изданию романа «Мать» подчёркивал большое значение своей книги для «развития революционного правосознания рабочего класса»: «...Я писал её в год, когда ещё продолжалась первая битва русского пролетариата против самодержавия царя и буржуазии. Писал поспешно, живя в Америке и не имея под рукой необходимых материалов. Но с той поры прошло двадцать восемь лет; всё это время пролетариат читал «Мать», и, может быть, её недостатки не мешают ей быть полезной для развития революционного правосознания рабочего класса, а развитие этого правосознания — основное и главное, чего требует от рабочих железная логика истории»¹.

В пьесе «Враги» Горький выступает также непримиримым борцом против капиталистического строя, уродующего человеческую жизнь. Он разоблачает преступность и жадность русской буржуазии, её антипатриотизм и пренебрежительное отношение к народу. Писатель срывает маску «слободолюбия» с облика болтливой либеральной буржуазии и обнажает её подлинные классовые интересы. М. Горький показал в своей пьесе, что рабочий класс явится неизбежным могильщиком капитализма. «Эти люди победят!» — говорит о рабочих одна из героинь пьесы, ибо им принадлежит будущее.

В замечательных горьковских произведениях, написанных после первой русской революции, в его боевых памфлетах об Америке и в особенности в романе «Мать» и в пьесе «Враги» ярко запечатлены особенности социалистического реализма как нового творческого метода искусства. Ясное понимание писателем перспектив социалистической революции и одухотворённость великими идеями социализма позволили ему создать правдивые картины жизни в её революционном развитии.

Горьковские памфлеты — «Прекрасная Франция», «Город Жёлтого Дьявола», «Один из королей республики», «Креп морали» и др. — наносили сильный удар по империалистической реакции, по чёрным силам, враждебным

¹ Архив А. М. Горького, т. III, Гихл, 1951, стр. 231.

революции. Так гневно и беспощадно разоблачать звериный облик империалистов мог только пролетарский художник, стоявший на позициях коммунистической партийности.

Мрачному и жестокому миру американских хищников, уже тогда мечтавших о мировом господстве, Горький противопоставляет революционную Россию, на баррикадах которой вырос подлинный хозяин жизни — героический русский рабочий класс.

Революционные события 1905 года и могучее идейное воздействие В. И. Ленина на писателя открывали перед ним широкие творческие перспективы.

* * *

Встреча Горького с Лениным на V съезде РСДРП в 1907 году сыграла большую роль в дальнейшем укреплении их дружбы. Характерно, что Ленин стремился оградить великого писателя от горячей атмосферы внутрипартийной борьбы. Он говорил на съезде товарищам: «Не нужно, чтобы Горький все время торчал на съезде. Устанет он, не выдержит нашей дискуссии!.. Пусть побольше в кулуарах побудет, с рабочими поближе познакомится. Ему полезно это. И воздух в зале скверный...»¹.

В годы реакции, когда Горький на острове Капри сблизился с богдановской группой, В. И. Ленин прилагал все усилия, чтобы вырвать великого писателя из-под влияния врагов рабочего класса, сеявших в сознании Горького неверие в победу русской революции. Именно в эти годы начинается переписка между Лениным и Горьким. Письма великого вождя к Горькому проникнуты огромной заботой о судьбах социалистической литературы, о дальнейших путях горьковского творчества.

В своих замечательных письмах к Горькому В. И. Ленин ставит и решает важнейшие теоретические проблемы. В них он подробно информирует Горького о всех событиях. Весной 1912 года, после исторической Пражской конференции, изгнавшей меньшевиков из партии и образовавшей самостоятельную большевистскую партию, В. И. Ленин писал Горькому: «В скором времени пришло Вам решения конференции. Наконец удалось — вопреки ликви-

¹ См. В. Десницкий, М. Горький, стр. 109.

даторской сволочи — возродить партию и ее Центральный Комитет. Надеюсь, Вы порадуетесь этому вместе с нами»¹.

Огромная вера великого вождя в грядущую победу пролетарской революции в России пронизывает каждую строчку его писем к Горькому. «Идет вперед — вопреки всему — наше дело, и рабочая партия строится *революционная* социал-демократическая, против либеральных ренегатов, ликвидаторов. Будет на нашей улице праздник»², — писал Ленин Горькому в мае 1913 года. Всё это, разумеется, окрыляло великого пролетарского писателя и помогало ему избавиться от временных колебаний и ошибок. «Глубокая уверенность Ленина, что Горький может оступиться, но не уйти, — писал А. Луначарский, — питалась каждый раз историческим анализом положения, — и каждый раз Ленин оказывался прав. Горький, сделав ложный шаг, прислушивался к тому, что говорит партия, проверял себя и исправлял свои ошибки»³.

Высоко ценя Горького как пролетарского художника, В. И. Ленин беспощадно критикует его за попытку сойти с социалистических позиций и «согнуться до общедемократической» точки зрения. «А Горький — безусловно крупнейший представитель *пролетарского* искусства, который много для него сделал и еще больше может сделать»⁴, — писал Ленин. Когда в 1909 году буржуазная печать распространяла подлые слухи об исключении Горького из партии, В. И. Ленин с негодованием писал: «Буржуазным партиям *хочется*, чтобы Горький вышел из социал-демократической партии. Буржуазные газеты из кожи лезут, чтобы разжечь разногласия внутри социал-демократической партии и представить их в уродливом виде.

Напрасно стараются буржуазные газеты. Товарищ Горький слишком крепко связал себя своими великими художественными произведениями с рабочим движением России и всего мира, чтобы ответить им иначе, как презрением»⁵.

В годы реакции Ленин стремится привлечь Горького к активному участию в большевистской печати. Он советует

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 35, стр. 1.

² Там же, стр. 66.

³ А. Луначарский, Статьи о Горьком, стр. 116.

⁴ В. И. Ленин, Соч., т. 16, стр. 186.

⁵ Там же, стр. 89.

ему писать произведения вроде «Матери» и статьи типа «Заметок о мещанстве». Горьковскую повесть «Исповедь» (1908), которая являлась шагом назад от «Матери», Ленин резко осуждал.

В 1908 и 1910 годах Ленин приезжал к Горькому на остров Капри, а в 1911 году — Горький к Ленину в Париж. Это были дружеские встречи, значение которых для идейно-политического развития писателя трудно переоценить. Великий вождь революции вселял в Горького светлую веру в неизбежность победы социалистической революции в России. Он раскрывал перед ним смысл и характер внутрипартийной борьбы. Много внимания Ленин уделял и творческим вопросам. Вспоминая о встрече с В. И. Лениным на острове Капри, Горький писал: «Я сказал, что есть у меня мечта написать историю одной семьи на протяжении 100 лет, с 1813 г., с момента, когда отстраивалась Москва, и до наших дней... Он очень внимательно слушал, спрашивал, потом сказал: «Отличная тема, конечно, — трудная, потребует массу времени, я думаю, что Вы бы с ней сладили, но — не вижу: чем Вы ее кончите. Конца-то действительность не даст. Нет, это надо писать после революции, а теперь что-нибудь вроде «Матери» надо бы». Конца книги я, разумеется, и сам не видел»¹. Только после Октябрьской революции Горький осуществил свой замысел, написав великолепный роман «Дело Артамоновых» (1925), в котором он показал неизбежность распада и гибели капитализма.

Тогда же на Капри под влиянием Ленина у Горького возник замысел трилогии. М. Ф. Андреева вспоминает: «Алексей Максимович рассказывал Владимиру Ильичу о Нижнем Новгороде, о Волге, о своём детстве, о бабушке Акулине Ивановне, о своей юности и своих скитаниях. Вспоминал отца. Много говорил о дедушке.

Ленин слушал его с огромным вниманием, блестя прищуренными по привычке глазами, и раз как-то сказал Горькому:

— Написать бы вам все это, батенька, надо! Замечательно поучительно все это, замечательно...

Горький сразу осекся, замолчал, покашлял смущённо и невесело сказал: «Напишу... Когда-нибудь»². Своё обе-

¹ См. «Правда» от 19 июня 1936 г.

² См. «Правда Украины» от 15 июня 1946 г.

пание Горький выполнил, создав замечательную трилогию — «Детство» (1913 — 1914), «В людях» (1915 — 1916) и «Мои университеты» (1923), — великую книгу о тяжелой судьбе народных низов в царской России, книгу о неисчерпаемых творческих силах русского народа и о его нестигаемой воле к свободе и счастью.

В. И. Ленин горячо любил и ценил Горького за его искренность, за его могучее дарование. Вот почему он так решительно и непримиримо критиковал писателя за его временные колебания и заблуждения. Вера в Ленина, в его дело помогла Горькому исправить ошибки, допущенные им в годы реакции. Появление повести «Лето» (1909), «Сказок об Италии» (1911—1913), окурковского цикла (1909—1911) и в особенности принципиальная борьба Горького против ипсенировки «Бесов» Достоевского в Московском Художественном театре в 1913 году свидетельствовали о идейном росте писателя. В 1911—1912 годах Горький активно сотрудничает в большевистских газетах «Звезда» и «Правда», в которых он публикует свои, по выражению Ленина, «великолепные «Сказки»» об Италии.

Октябрьскую социалистическую революцию Горький встретил с большим воодушевлением, но в первые годы революции он допускал ошибки, связанные с недооценкой им роли крестьянства в революции и с явной переоценкой роли интеллигенции. Ленин, сурово критикуя Горького, помог понять ему сущность его ошибок. В. И. Ленин в своих «Письмах из далека» и И. В. Сталин в своей статье «Окружили мя тельцы мнози тучны» (1917) указывали Горькому на серьезность его политических заблуждений. Помощь писателю со стороны В. И. Ленина и его соратника И. В. Сталина была исключительно плодотворной. Летом 1919 года В. И. Ленин советует Горькому поехать по Руси, по реке Волге, чтобы ближе познакомиться с революционным народом, который в огне гражданской войны создавал новую жизнь. Ленин советует Горькому как художнику понаблюдать за жизнью и борьбой народных масс. Он глубоко верил, что факты революционной действительности помогут писателю избавиться от серьезных политических ошибок. «Если *наблюдать*, надо наблюдать внизу, где можно *обозреть* работу нового строения жизни, в рабочем поселке провинции или в деревне, — там не надо политически охватывать сумму сложнейших данных, там можно только наблюдать, — писал Ленин

Горькому в июле 1919 года. — Вместо этого Вы поставили себя в положение профессионального редактора переводов и т. п., положение, в котором наблюдать нового строения новой жизни нельзя, положение, в котором все силы ухлопываются на большое брюзжание большой интеллигенции... Вы отняли у себя возможность то делать, что удовлетворило бы художника...»¹.

Болезнь помешала тогда Горькому совершить путешествие по Волге на агитпароходе «Красная звезда». Но советы В. И. Ленина не пропали даром. Писатель отдаёт все свои силы борьбе против иностранных интервентов, за упрочение подлинно народной, Советской власти в его родной стране.

В 1921—1928 годах, находясь на излечении за границей, Горький внимательно следит за каждым новым успехом Страны Советов. Его глубоко радует и волнует каждая политическая и хозяйственная победа советского народа. С патриотическим воодушевлением борется великий писатель против злейших врагов Советского Союза.

В эти годы он неоднократно подчёркивает, что «только... выход, предуказанный гением Владимира Ленина... может спасти трудовой народ мира от рабства и гибели...»².

Горький тяжело переживал смерть великого Ленина. Образ гениального основателя Советского государства, человека, сыгравшего исключительную роль в формировании мировоззрения и творческого метода Горького, писатель увековечил в своём замечательном очерке «В. И. Ленин», написанном несколько месяцев спустя после смерти вождя и доработанном в 1930 г.

Влияние Ленина на Горького не прекратилось со смертью великого вождя революции. Горький до последних дней своей жизни изучал гениальные труды Ленина, в которых он черпал светлую веру в победу коммунизма в нашей стране. Величие ленинских идей озарена замечательная горьковская эпопея «Жизнь Клима Самгина» (1927—1936), явившаяся итогом всей творческой жизни писателя, его пьесы «Егор Булычов и другие», «Сомов и другие», очерки «По Союзу Советов», боевая публицистика 30-х годов.

С конца 20-х годов, когда Горький приезжает в Советский Союз, завязывается большая и крепкая дружба между

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 35, стр. 348—349.

² М. Горький, Собрание сочинений, т. 25, Гихл, 1953, стр. 467.

писателем и И. В. Сталиным, который внимательно следит за деятельностью М. Горького и всемерно ему помогает. Сталинские труды, посвящённые вопросам теории («Об основах ленинизма», «К вопросам ленинизма» и др.), его выступления на партийных съездах и конференциях с глубоким анализом внутреннего и международного положения СССР помогали Горькому правильно ориентироваться в самых сложных вопросах борьбы с империалистической реакцией, за победу социализма в нашей стране.

В переписке с Горьким И. В. Сталин чётко и ясно формулирует задачи, стоявшие в то время перед литературой. Большой интерес представляет письмо А. М. Горькому от 17 января 1930 года, в котором И. В. Сталин поднимает важнейшие вопросы, связанные с необходимостью развивать критику и самокритику, воспитывать советскую молодёжь в коммунистическом духе и всемерно бороться против буржуазно-пацифистского отношения к войне. Письмо Сталина заканчивается дружеским выражением заботы о здоровье великого писателя. «Говорят, что Вам нужен врач из России. Верно ли? Кого именно хотите? Напишите — пришлём»¹.

В сентябре 1932 года страна торжественно отмечала 40-летний юбилей литературной деятельности Горького. Горячие чувства любви всего советского народа к своему гениальному художнику выразил И. В. Сталин в своём приветствии Горькому:

«Дорогой Алексей Максимович!

От души приветствую Вас и крепко жму Вашу руку. Желаю Вам долгих лет жизни и работы на радость всем трудящимся, на страх врагам рабочего класса»².

Партия всегда поддерживала и своими советами направляла плодотворную деятельность Горького по собиранию и выращиванию сил советской многонациональной литературы.

На Первом всесоюзном съезде писателей (1934 год) Горький на весь мир заявил о благотворном влиянии на творчество художника идей большевизма. «В чём вижу я победу большевизма на съезде писателей? В том, что те из них, которые считались беспартийными, «колеблющимися», признали, — с искренностью, в полноте ко-

¹ И. В. Сталин, Соч., т. 12, стр. 177.

² И. В. Сталин, Соч., т. 13, стр. 142.

торой я не смею сомневаться,—признали большевизм единственной боевой руководящей идеей в творчестве, в живописи словом. Я высоко ценю эту победу, ибо я, литератор, по себе знаю, как своевольны мысль и чувство литератора, который пытается найти свободу творчества вне строгих указаний истории, вне её основной, организующей идеи»¹.

Съезд писателей явился подлинным триумфом творческого метода, основоположником которого был Горький.

Советский народ бережно хранит богатейшее художественное наследие Горького. Его книги, отразившие великую правду нашего века, проникнутые горячей любовью к трудящимся и ненавистью к эксплуататорам, вдохновляют советских людей, миллионы честных людей во всём мире на борьбу за светлое будущее всего человечества.

Замечательная жизнь и деятельность М. Горького, гениального художника слова, пламенного борца за коммунизм, служит великим примером для советских писателей и деятелей прогрессивного искусства во всём мире.

¹ М. Горький, Собрание сочинений, т. 27, стр. 338.



БОРЬБА В. И. ЛЕНИНА ПРОТИВ ВУЛЬГАРИЗАТОРСКИХ ВОЗЗРЕНИЙ ПРОЛЕТКУЛЬТА НА ИСКУССТВО

Ф. Я. Матыцин

Разоблачение В. И. Лениным вульгаризаторских аптимарксистских воззрений пролеткультовцев на искусство имеет исключительно важное значение для понимания законов развития нашего искусства, для разработки марксистско-ленинской эстетики. Ленин не только вскрыл и разоблачил реакционную сущность пролеткультовских теорий и показал их большой вред для нового, складывающегося советского искусства, но и развил дальше марксистское учение об искусстве в условиях победы социалистической революции. Такие вопросы, как партийность, идейность, реализм, народность искусства, использование культурного наследия прошлого и многие другие, получили глубокое освещение в ленинских работах. Мысли Ленина об искусстве являются ценнейшим вкладом в марксистско-ленинскую эстетику, они поднимают науку об искусстве на качественно новую ступень. Этим ленинским учением руководствуется наша партия в борьбе за строительство социалистической культуры, за создание искусства, достойного нашей великой эпохи.

Труды В. И. Ленина, его замечательные высказывания о литературе и искусстве помогают нам успешно бороться против различных пережитков пролеткультовской идеологии, которые, к сожалению, встречаются и в наши дни.

В последние, например, годы наша печать, наша наука разоблачили таких вульгаризаторов марксизма, как Марр и его последователи в языкознании, как Ярошенко в политической экономии, — вульгаризаторов, возрождавших давно

уже разоблачённые реакционные теории А. Богданова и других врагов марксизма-ленинизма.

В решениях ЦК партии по идеологическим вопросам, в выступлениях партийной печати по вопросам литературы и искусства были подвергнуты острой критике всякие попытки возродить вредные пролеткультовские идейки и взгляды. Достаточно вспомнить критику нашей партийной печатью вредных космополитических и националистических теорий, борьбу против тех, кто пытался ошельмовать и оплевать великое классическое искусство прошлого. Партия подвергла критике лживую теорию «бесконфликтности», ошибочную трактовку проблемы типичности в искусстве, которые наносили немалый вред нашему искусству.

Всё это указывает на то, что пережитки пролеткультовских вульгаризаторских теорий встречаются и в наши дни и что борьба с ними является одной из важнейших задач искусства и нашей науки об искусстве и литературе.

* * *

Пролеткульт возник в период между Февральской и Октябрьской революциями. В то время, будучи культурно-просветительной организацией, он ставил перед собой цель культурного воспитания и образования рабочих. В отношении Временного буржуазного правительства Пролеткульт стремился быть в независимом положении, и его независимость от буржуазного правительства имела тогда положительное значение, так как это способствовало объединению рабочих, высвобождению пролетариата из-под влияния буржуазной идеологии. После Великой Октябрьской социалистической революции партия и Советская власть полагали, что Пролеткульт сыграет положительную роль в развитии пролетарской культуры, в выращивании творческих сил из народа и поэтому создавали для его работы необходимые условия, предоставляя ему помещения, бумагу, типографии и т. д. Однако на практике деятельность Пролеткульта пошла вразрез с интересами партии и Советского государства. В скором времени он оказался в политическом отношении на неприемлемых, ложных позициях. Пролеткультовцы, провозглашая свою «независимость» — теперь уже от Советского государства, — стали пасаждать

враждебные, пасквизь буржуазные, антипародные взгляды в области литературы и искусства. В организации Пролеткульта господствовали взгляды, враждебные марксизму, враждебные социалистической науке и культуре.

Прикрываясь громкими, крикливыми, внешне революционными фразами, пролеткультовцы на деле сбивали трудящихся с правильного, революционного пути. Народ стремился приобщиться к знаниям, строить новую жизнь, а пролеткультовцы проводили на практике буржуазную, декадентскую линию в искусстве и литературе.

В своих выступлениях этого времени Ленин неоднократно указывал, что выходцы из буржуазной интеллигенции стремятся всячески проникнуть в создаваемые по-новому советские учреждения и подчинить их своему влиянию. Они рассматривали их как удобное место для своих личных выдумок в области философии или в области культуры вообще. Ленин подчёркивал, что «сплошь и рядом самое нелепейшее кривляние выдавалось за нечто новое, и под видом чисто пролетарского искусства и пролетарской культуры преподносилось нечто сверхъестественное и несуразное»¹.

Теоретической базой пролеткульта была субъективно-идеалистическая философия махизма, которая пропагандировалась А. Богдановым, Плехановым и другими руководителями Пролеткульта. Пробравшись в пролеткультовские организации, эти «мыслители» стремились утверждать реакционные взгляды на жизнь, искусство и литературу. В своём письме «О пролеткультах» в 1920 г. ЦК партии указал: «Те самые антимарксистские взгляды, которые так пышно расцвели после поражения революции 1905 года и несколько лет (1907—12 г.г.) занимали умы «социал-демократической» интеллигенции, упивавшейся в годину реакции богостроительством и различными видами идеалистической философии,— эти же самые взгляды в замаскированном виде антимарксистские группы интеллигенции пытались теперь привить пролеткультам»².

Известно, что махистская, субъективно-идеалистическая философия отрицает объективную реальность, существующую независимо от сознания человека. Окружающий

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 29, стр. 308.

² См. «О партийной и советской печати». Сборник документов, изд. «Правда», 1954, стр. 221.

мир, по мнению махистов, существует лишь в нашем сознании, в представлении человека, является совокупностью его ощущений. Ещё до Октябрьской революции Ленин вскрыл и разоблачил идеалистическую сущность махизма. Однако враждебные элементы после победы Советской власти старались воскресить эту реакционную философию.

А. Богданов стремился распространить субъективно-идеалистические взгляды махистов на область искусства. Он рассматривал искусство не как определённую форму отражения человеком объективного мира, а как средство «организации опыта», т. е. субъективных ощущений человека, не связанных с объективной реальностью, не являющихся отражением этой реальности.

Махистская философия отрицала существование объективных законов развития искусства, что вело к ликвидации науки об искусстве и самого искусства. Не случайно субъективно-идеалистическая философия махизма лежала в основе упадочных, формалистических направлений в искусстве.

На философию махизма, как известно, опирались также упадочные течения в искусстве, как импрессионизм, символизм, футуризм, экспрессионизм и др.

Руководствуясь этой реакционной философией, пролеткультовцы старались оторвать искусство от жизни, доказывая, что оно должно создаваться в лабораториях, студиях, клубах и т. д. Они отрицали роль литературного и художественного наследства в строительстве новой культуры. Это были враждебные, ликвидаторские взгляды на искусство. В 1920 году Ленин писал в предисловии к новому изданию своей книги «Материализм и эмпириокритицизм», что «под видом «пролетарской культуры» проводятся А. А. Богдановым буржуазные и реакционные воззрения»¹.

Партия, руководимая Лениным, повела решительную борьбу с враждебными, антимарксистскими взглядами пролеткультовцев, стремясь направить деятельность Пролеткульта по верному пути. Такие документы, как письмо «О пролеткультах», речь Ленина на III съезде комсомола, проект резолюции ЦК партии «О пролетарской культуре» и многие другие, сыграли решающую роль

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 14, стр. 9.

в разоблачении реакционной сущности пролеткультовских теорий и наметили правильные пути развития советского искусства. В этих документах получила дальнейшее развитие марксистско-ленинская теория искусства.

* * *

В первую очередь пролеткультовцы добивались обособления искусства и литературы от направляющего руководства партии и государства. Они утверждали, что партия и государство не должны руководить советским искусством и направлять его развитие.

Один из выразителей этих вреднейших взглядов писал: «Напрасно стали бы мы черпать материал для пролетарской культуры в различных формах рабочих организаций политических, профессиональных и кооперативных... Куда-то вдаль, куда-то ввысь от этих временных образований надо идти, чтобы прощупать восходящую культуру пролетариата»¹.

Этот взгляд на искусство был разоблачён и отвергнут нашей партией и передовой советской общественностью, как типичный буржуазный взгляд, классово чуждый советскому обществу.

Что означало требование пролеткультовцев обособить, отделить искусство от партии и государства? Это означало изолировать искусство от народа и тем самым нанести искусству огромный вред. Поскольку Коммунистическая партия и Советское государство кровно связаны с народом, выражают его насущные интересы, постольку и требованию обособить искусство от направляющего руководства партии и государства означало лишить его связи с жизнью, с народом. Вместе с тем это требование пролеткультовцев означало отдать искусство на откуп буржуазным элементам, злейшим врагам Советской власти.

С пролеткультами на практике так и получилось. После революции, стараясь обособиться от Советской власти, они фактически оказались в руках чуждых элементов, которые проводили свою буржуазную идеологию в области искусства. В своём письме о пролеткультах ЦК РКП указывал, что «в пролеткульти нахлынули социально-чуждые нам элементы, элементы мелкобуржуазные, которые

¹ «Пролетарская культура» № 9—10, 1919 г., стр. 43—44.

иногда фактически захватывают руководство пролеткультами в свои руки».

Коммунистическая партия повела решительную борьбу с буржуазными теориями Пролеткульта о месте и роли искусства в советском обществе. Партия и правительство добились того, что Пролеткульт стал подчиняться государственному аппарату, именно Наркомпросу РСФСР. В проекте резолюции «О пролетарской культуре», написанной Лениным, решительно осуждались, «как теоретически неверные и практически вредные, всякие попытки выдумывать свою особую культуру, замыкаться в свои обособленные организации, разграничивать области работы Наркомпроса и Пролеткульта или устанавливать «автономию» Пролеткульта внутри учреждений Наркомпроса...»¹. Далее в резолюции говорилось, что «обязанность всех организаций Пролеткульта рассматривать себя всецело как подсобные органы сети учреждений Наркомпроса и осуществлять под общим руководством Советской власти (специально Наркомпроса) и Российской коммунистической партии свои задачи, как часть задач пролетарской диктатуры»².

В наброске резолюции о пролетарской культуре Ленин писал, что Пролеткульт должен быть подчинён Наркомпросу и находится не особо от Наркомпроса, а быть частью его, работать под его непосредственным руководством.

Установки Ленина по вопросам литературы и искусства, об отношении партии и Советского государства к искусству представляют собой дальнейшее развитие марксистской теории о партийности литературы и искусства в новых условиях, в условиях победы социалистической революции. Ленин указывал, что в Советском государстве искусство призвано служить интересам народа. Так как у нас партия и государство выражают интересы и волю всего трудящегося народа, то они и должны руководить искусством и направлять его развитие. Это является закономерностью для советского общества и его искусства.

Выдвинутый Лениным принцип партийного и государственного руководства искусством исходил из марксистских положений о сознательном, планомерном, основанном на объективных законах управлении самим

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 31, стр. 292.

² Там же.

народом всеми сферами общественной жизни в социалистическом государстве, в том числе и развитием искусства. В противоположность буржуазному анархизму и индивидуализму, карьеризму и погоне за наживой партия выдвинула принцип служения искусства интересам народа, государства, добиваясь максимального расцвета искусства.

Этот принцип при постоянном направляющем руководстве искусством со стороны партии и государства обеспечивал подлинную свободу в его развитии.

С первых же дней установления Советской власти Ленин уделял огромное внимание вопросам руководства со стороны партии и государства литературой и искусством. Поставив вопрос о том, чтобы Пролеткульт подчинялся Наркомпросу, Ленин добился осуществления этого. В августе 1920 года заместитель народного комиссара просвещения на запрос Ленина относительно Пролеткульта сообщил, что он работает «под контролем Наркомпроса». Ленин трижды подчеркнул слова «под контролем», а на полях написал: «Как его сделать реальным?»¹.

Ленинские указания о руководстве искусством со стороны партии и государства были положены в основу дальнейшего развития советского искусства.

Враги Советской власти в лице псеввозможных троцкистско-бухаринских группировок стремились сбить с правильного пути наше искусство, но, так как его развитие направляли партия и государство, все вражеские попытки потерпели полное поражение.

Известные документы партии — резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы», постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», постановления ЦК партии о журналах «Звезда» и «Ленинград», о репертуаре драматических театров, о кинофильме «Большая жизнь» и др., а также редакционные статьи газеты «Правда» — сыграли решающую роль в развитии советского искусства.

Говоря о необходимости руководства со стороны партии и государства литературой и искусством, Ленин вместе с тем всегда подчёркивал специфику этой области деятельности, отмечая, что здесь характер руководства должен

¹ См. «Ленинский сборник» XXXV, Госполитиздат, 1945, стр. 148.

быть иной, чем на других участках партийной и государственной работы. Ещё до революции Ленин указывал, что «в этом деле безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию»¹.

Мысли Ленина о том, что развитие искусства требует простора личной инициативы, что «литературное дело всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством»², находят дальнейшее развитие в постановлениях нашей партии по вопросам литературы и искусства.

Указания Ленина о развитии творческой инициативы советских писателей и художников, о просторе мысли и фантазии, формы и содержания в литературе и искусстве имели исключительно важное значение для развития всех видов нашего искусства.

В тех случаях, когда отдельные элементы пытались применить в литературно-художественных организациях методы диктаторства и администрирования, партия вела против них решительную борьбу. Так, например, в восстановительный и реконструктивный период некоторые группировки в литературе — «Кузница», «Октябрь», «На посту», «Рапп» и т. п., — выдавая себя за пролетарские творческие организации, стремились занять монопольное, диктаторское положение в литературе. Отдельные элементы из этих организаций начали применять методы администрирования по отношению к другим направлениям в искусстве, по отношению к «попутчикам» и т. д. Партия повела борьбу с этими вреднейшими явлениями в области искусства. Она указывала, что метод администрирования недопустим в искусстве, что он приписит искусству огромный вред, мешает его нормальному развитию. В своём постановлении в 1925 году «О политике партии в области художественной литературы» партия разъясняла, что она «не может предоставить монополии какой-либо из групп, даже самой пролетарской по своему идейному содержанию: это значило бы загубить пролетарскую литературу прежде всего»³.

В этом же постановлении говорится, что партия «должна высказываться за свободное соревнование различных

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 10, стр. 28.

² Там же.

³ См. «О партийной и советской печати», стр. 346 — 347.

группировок и течений в данной области. Всякое иное решение вопроса было бы казенно-бюрократическим псевдо-решением»¹.

Партия раскритиковала стремление отдельных групп, организаций замкнуться в свою скорлупу, изолировать себя от народа, от искусства в целом. Она указывала, что советское искусство должно развиваться как искусство всего нашего трудящегося народа, строящего социалистическое общество, а не как искусство отдельных групп, секций, оторванных от народа. «...Быть литературой не пеха, — разъясняла партия, — а борющегося великого класса, ведущего за собой миллионы крестьян...»².

Необходимо отметить, что в вопросах руководства литературой и искусством партия всегда исходила из конкретно-исторической обстановки, из конкретных задач, которые стояли в тот или иной период перед народом в его борьбе за преобразование жизни, в борьбе за построение социализма. Политика партии в области литературы и искусства всегда была связана с общеполитическими задачами, стоявшими перед партией, всегда основывалась на объективных законах развития искусства.

Благодаря руководству нашей партии и государства советское искусство и литература достигли значительных успехов в своём развитии. Отмечая большие достижения советского искусства, В. М. Молотов с законной гордостью говорил: «Мы имеем право гордиться успехами советского искусства и в последнее время, в особенности, успехами советской литературы, что является не малым достижением направляющего руководства партии»³.

XIX съезд партии уделил большое внимание вопросам развития литературы и искусства. В отчётном докладе ЦК были отмечены крупные успехи в развитии советской литературы, изобразительного искусства, театра, кино и поставлен целый ряд новых задач перед искусством, осуществление которых даст возможность писателям и художникам «создавать крупные художественные произведения, достойные нашего великого народа»⁴.

¹ См. «О партийной и советской печати», стр. 346.

² Там же.

³ В. М. Молотов, 31-ая годовщина Великой Октябрьской социалистической революции, Госполитиздат, 1948, стр. 19.

⁴ Г. Маленков, Отчётный доклад XIX съезду партии о работе Центрального Комитета ВКП(б), стр. 73—74.

Важнейшим вкладом В. И. Ленина в науку о литературе и искусстве является выдвинутое и обоснованное им положение о неразрывной связи искусства с жизнью, с практической борьбой пролетариата за социализм. Ещё в 1905 году в статье «Партийная организация и партийная литература» Ленин ставил вопрос о том, что литература должна быть тесно связана с практической борьбой пролетариата, что она должна организовывать и воспитывать массы для революционной борьбы. В этой статье Ленин писал, что надо «организовать обширное, разностороннее, разнообразное литературное дело в тесной и неразрывной связи с социал-демократическим рабочим движением»¹.

Ленин указывал на то, что литература и искусство должны активно участвовать в борьбе пролетариата, быть тесно связанными с опытом и живой работой социалистического пролетариата. Ленинская статья нанесла сокрушительный удар по буржуазным теориям и теоретикам, проповедовавшим лозунг «искусство для искусства», стремившимся оторвать искусство от активной политической борьбы пролетариата. После Октябрьской социалистической революции В. И. Ленин со всей резкостью выступает против пролеткультовцев, проповедовавших вреднейшую «теорию» о независимости развития искусства от экономической и политической жизни страны, от борьбы пролетариата за победу социализма в нашей стране.

Пролеткультовцы утверждали, что пролетариат будет создавать свою культуру, своё искусство в лабораториях, студиях, мастерских. Вот их демагогические рассуждения по этому вопросу: «Рабочей мастерской пролетариата по выработке своей культуры является пролетарский клуб»², «Студия учит рабочего творить новые формы искусства и создавать новые методы научной мысли»³, «Эти студии можно лучше всего сравнить (как это часто и делают) с лабораториями, где в особой, частью искусственной обстановке производятся опыты над поисками новых культурных завоеваний»⁴. Таким образом, Пролеткульт

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 10, стр. 31.

² «Пролетарская культура» № 5, 1918 г., стр. 33.

³ Сборник «Методы работы Пролеткульта», 1920, стр. 10.

⁴ Там же, стр. 23.

стремился оторвать искусство от практической жизни и замкнуть его в стены лабораторий, клубов, студий.

Пролеткультовцы договаривались до того, что искусство не должно принимать участия в общественной жизни, что, мол, оно должно быть «свободно» от политики и классовой борьбы. «...Подлинное искусство, — заявляли они, — каковым должно стать пролетарское искусство, не может быть ограничено какими бы то ни было задачами и целями»¹. Вполне понятно, что подобного рода высказывания имели своей целью увести искусство и литературу от жизни, от решения больших общественных задач.

Стремление Пролеткульта оторвать развитие советского искусства от жизни, от общественной практики вело к ликвидации искусства и литературы. Действительно, оторвать искусство от активной общественной жизни — значит лишить его тех источников и сил, которыми оно питается и которыми живёт. Вполне понятно, что этот путь является гибельным для искусства. Известно, что только через активную общественную практику человек познаёт жизнь и изменяет её в своих интересах. Это относится ко всем формам человеческого познания, в том числе и к искусству. На основе какого материала художник будет создавать образы, если он оторван от жизни, не участвует в ней, не изучает её? Искусство является отражением общественной жизни в художественных образах. Чтобы создать правдивый, полноценный образ, художник должен быть тесно связан с общественной жизнью.

«Художественная» продукция Пролеткульта наглядно показывает, что их теория вела к ликвидации искусства. Оторванные от общественной жизни, художники-пролеткультовцы создавали рассудочные, абстрактные, худосочные произведения, которые ничего общего не имели с искусством. Возьмём для примера стихотворение пролеткультовского поэта А. Гастева, которое называется «Пачка ордеров». Поэт берёт ордера, которые выписываются для проведения различного рода работ на предприятиях, и пересказывает их в сухой, абстрактной форме. В «Ордере 04» он пишет:

Призмы домов.
Пачка в двадцать кварталов.
В пресс её.
Сплющить в параллелограмм.

¹ «Пролетарская культура» № 1, 1918 г., стр. 23.

Знать до 30 градусов.
На червяки и колёса
Квартало-танк,
Движение диагональю
Резать улицы, не содрогаясь.
Лишние тысячи калорий работникам.

Такого же порядка «творчество» было и в других видах искусства — в живописи, скульптуре, архитектуре и т. д.

Коммунистическая партия вопросы искусства и литературы всегда рассматривала в тесной и неразрывной связи с задачами борьбы пролетариата за победу социализма. До Октябрьской революции задача пролетариата заключалась в том, чтобы свергнуть власть помещиков и буржуазии и ликвидировать эксплуататорский строй. Для этого требовалась организованность и высокая идейная сознательность рабочего класса и беднейших слоёв населения. Во всех своих трудах, где Ленин касается вопросов искусства и литературы, он рассматривает их под углом зрения интересов революции, интересов рабочего класса. Достаточно указать на отношение Ленина к творчеству М. Горького, Серафимовича, Д. Бедного и других писателей. Ленин стремился к тому, чтобы искусство и литература были тесно связаны с борьбой рабочего класса.

В своих воспоминаниях М. Горький рассказывает, что Ленин всегда резко критиковал тех писателей и художников, которые отрывались от реальной действительности, от народа. Он советовал деятелям искусства теснее связаться с жизнью и отражать в своём творчестве насущные нужды, интересы народа.

Ленин отмечал, что правдивым отображением жизни искусство будет способствовать формированию революционного сознания народа, ибо правдиво передать жизнь буржуазного общества — значит наглядно показать все пороки капиталистического мира и вместе с тем указать выход из капиталистического рабства. Уход искусства от реальной жизни означает отрыв его от насущных интересов народа.

После победы Октябрьской революции, когда власть перешла в руки трудящихся, задача заключалась в том, чтобы укреплять Советскую власть, строить новое, социа-

листическое общество. Партия указывала, что задачи искусства этого времени не могут быть иными по сравнению с теми задачами, которые стоят в целом перед страной.

Ленин отмечал, что искусство должно своими средствами бороться за укрепление Советского государства, за построение социализма. Художественные произведения должны воспитывать народ в коммунистическом духе.

Руководствуясь этими ленинскими указаниями, VIII съезд РКП(б) в своей резолюции отмечал, что «нет таких форм науки и искусства, которые не были бы связаны с великими идеями коммунизма...»¹.

Говоря о тесной связи искусства с коммунистическими идеями, Ленин всегда подчёркивал, что эта связь с идеями коммунизма должна быть не на словах, не в отрыве от жизни, как думали пролеткультовские «теоретики», а на практике, в борьбе масс за коммунизм. Ленин резко осудил пролеткультовцев, проповедовавших теории отрыва культуры от практического строительства коммунизма. В проекте резолюции «О пролетарской культуре» Ленин записал специальный пункт: «В Советской рабоче-крестьянской республике вся постановка дела просвещения, как в политико-просветительной области вообще, так и специально в области искусства, должна быть проникнута духом классовой борьбы пролетариата за успешное осуществление целей его диктатуры, т. е. за спержение буржуазии, за уничтожение классов, за устранение всякой эксплуатации человека человеком»².

Пролеткульт в своих меньшевистских теориях пытался доказывать, что сначала надо выработать отдельно от жизни «пролетарскую культуру», затем эту культуру распространить в массах рабочих, потом уже создавать социализм. Ленин называл эту теорию утопией. Как люди воспитываются в борьбе, в практической деятельности, так и социалистическая культура строится в процессе строительства социализма, а не в отрыве от него. «Мы хотим строить социализм немедленно из того материала, который нам оставил капитализм со вчера на сегодня, теперь же,

¹ «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», ч. I, Госполитиздат, 1953, стр. 451.

² В. И. Ленин, Соч., т. 31, стр. 291.

а не из тех людей, которые в парниках будут приготовлены, если забавляться этой побасенкой»¹.

Но для того, чтобы люди стали полноценными строителями социалистического общества, им необходимо освободиться от тех пережитков и пороков, которые остались в наследство от капиталистического общества. Ленин отмечал, что в деле коммунистического воспитания наряду с другими формами идеологии исключительную роль может и должно сыграть советское искусство и литература. Октябрьская революция открыла в нашей стране широкие перспективы и возможности перед искусством в деле познания жизни и воспитания людей. Но чтобы искусство успешно справлялось с этой задачей, оно должно быть тесно связано с народом, с его деятельностью. «Поближе к жизни,— говорил Ленин.— Побольше внимания к тому, как рабочая и крестьянская масса *на деле* строит нечто *новое* в своей будничной работе. Побольше *проверки* того, насколько *коммунистично* это новое»².

В письмах к М. Горькому, Серафимовичу, в отзывах о творчестве Д. Бедного В. И. Ленин советовал нашим писателям теснее связаться с жизнью народа, видеть и знать, как строят в городах и сёлах жизнь по-новому. Это обеспечит писателям успех в их творческой деятельности, даст им возможность создать полноценные художественные произведения. Ленин указывал, что наша печать, литература и искусство должны уметь видеть и находить ростки нового, всячески помогая им.

В этом отношении ценнейшим документом является письмо Ленина М. Горькому от 31 июля 1919 года, где Ленин советует писателю теснее связаться с жизнью рабочих и крестьян, чтобы непосредственно «наблюдать, как строят жизнь по-новому там... в деревне или на провинциальной фабрике (или на фронте). Там легко простым наблюдением отделить разложение старого от ростков нового»³.

Ленинский план монументальной пропаганды является ярким примером осуществления на практике идеи о неразрывной связи искусства с жизнью, с практической борьбой пролетариата за социализм. Этот план Ленин составил через несколько месяцев после Октябрьской рево-

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 29, стр. 51.

² В. И. Ленин, Соч., т. 28, стр. 80.

³ В. И. Ленин, Соч., т. 35, стр. 349—350.

люции. По этому плану намечалось художественное оформление городов Советского Союза, и в первую очередь Москвы и Ленинграда. В плане было предусмотрено сооружение памятников великим революционным деятелям, а также деятелям науки, искусства и литературы. Помимо этого в художественном оформлении городов должны были быть отражены в виде скульптурных изображений, барельефов, надписей величайшие завоевания трудящегося народа в Великой Октябрьской революции. Весь ленинский план монументальной пропаганды был пронизан идеями победы социалистической революции. На открытие памятников виднейшим общественным деятелям должны были приглашаться широкие массы народа, и само открытие их должно было носить торжественный характер. Таким образом, это мероприятие в области искусства было тесно связано с практической борьбой народа за своё освобождение от власти капитала, за построение нового, социалистического общества.

Детальная разработка Лениным плана монументальной пропаганды, его личное руководство осуществлением этого плана показывают, какое важное значение придавал Ленин искусству как средству воспитания людей. В телеграммах и распоряжениях по поводу плана монументальной пропаганды Ленин подчёркивал, что это мероприятие чрезвычайно важно «с точки зрения пропаганды».

Говоря о высоком идейном содержании советского искусства, о его связи с политикой партии и Советской власти, Ленин резко критиковал тех писателей и художников, которые стремились подменить деловой и глубокий показ жизни в произведениях искусства внешней политической трескотнёй. Ленин учил деятелей искусства, чтобы они внимательно и глубоко изучали действительность, умели находить в ней ростки нового, передового и правильно отражать их в своих произведениях.

«Поменьше политической трескотни,— писал Ленин в статье «Великий почин»,— побольше внимания самым простым, но живым, из жизни взятым, жизнью проверенным фактам коммунистического строительства — этот лозунг надо неустанно повторять всем нам, нашим писателям, агитаторам, пропагандистам, организаторам и так далее»¹.

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 29, стр. 386.

Ленин придавал большое значение сатире как важному средству в борьбе с отрицательными явлениями жизни. Так, например, он высоко оценил политическое значение стихотворения Маяковского «Прозаседавшиеся», в котором поэт разоблачал отрицательные стороны в работе советских учреждений.

Ленинские идеи неразрывной связи искусства с жизнью, с практической борьбой народа за построение социализма легли в основу нашего искусства с первых же дней Советской власти. Всё, что было лучшего, прогрессивного, передового в литературе и искусстве, стало на сторону Советской власти и руководствовалось в своей творческой деятельности ленинскими идеями. Творческая деятельность таких писателей, как Горький, Маяковский, Серафимович, Д. Бедный и др., была органически связана с общественной жизнью, с борьбой партии за победу и укрепление советского социалистического строя.

В своём стихотворении «Приказ № 2 армии искусств» В. Маяковский, обращаясь к деятелям искусств, призывал их теснее связаться с жизнью и принимать активное участие в строительстве советского государства:

Товарищи,
дайте новое искусство —
такое,
чтобы выволочь республику из грязи.

Маяковский резко критикует поэтов, оторванных от жизни и витающих в заоблачных высотах. «...Поэты и писатели, — говорит он, — вместо того, чтоб руководить языком, забрались в такие заоблачные выси, что их и за хвост не вытащишь. Открываешь какой-нибудь журнал — сплошь испещрён стихами: тут и «жемчужные зубки», и «хитоны», и «Парфенон», и «грёзы», и чорт его знает, чего тут только нет.

Надо бы попросить господ поэтов слезть с неба на землю»¹.

Работы Маяковского, Лебедева-Кумача, Черемных и других литераторов и художников, принимавших участие в выпуске плакатов со злободневным сатирическим текстом — так называемых «Окон РОСТА», свидетельствовали о тесной связи их творчества с жизнью, с революционной борьбой народа. Это была острая, доходчивая форма аги-

¹ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 2, Гихл, 1939, стр. 511.

тации, которая откликалась на все актуальные вопросы периода гражданской войны.

В тесной связи с революционной борьбой народа проходила творческая деятельность Д. Бедного, стихотворения которого пользовались широкой популярностью среди трудящихся, воодушевляя их на героическую борьбу за Советскую власть.

Писатель А. С. Серафимович в годы гражданской войны работал корреспондентом газеты «Правда», освещая в своих реалистических произведениях героическую борьбу народа на фронтах и в тылу. Он был одним из активных борцов за развитие реалистического искусства. Критикуя писателей оторвавшихся от народа, от революции, Серафимович писал: «Идут события колоссального значения, трагического содержания, а писатели варятся в собственном соку, переживают эти события только по газетам, да по клубным разговорам, брюзжат, да изредка на прогулке, в трамваях, мимоходом в кучке собравшихся на улице поймают два-три слова и идут по ним строить свои брюзжащие статьи и картинки. Кругом кипит колоссальная работа, нехватает рук, нехватает глаз, а писатели — сонные и немые, как уснувшие рыбы и... бесконечно злы»¹.

Серафимович призывает деятелей искусства стать в ряды активных борцов за дело революции, за дело построения нового, социалистического общества.

Таким образом, опираясь на реалистические традиции прошлого, руководствуясь ленинскими идеями, передовые советские писатели уже в первые годы после революции в нашей стране создают новое, реалистическое советское искусство, связанное с практической борьбой народа, играющее огромную воспитательную и революционно преобразующую роль.

Возьмём, например, изобразительное искусство. Творческая деятельность таких художников, как Дени, Моор и многих других, была тесно связана с задачами революции. Вот почему они создавали замечательные по своей силе произведения. Перечень названий лучших плакатов тех лет ярко показывает, какие актуальные вопросы жизни страны отражали и пропагандировали эти художники, как нужна была их работа: «Ты записался добровольцем?», «Все на защиту Петрограда!», «Урал не отдадим!», «Даёшь

¹ А. С. Серафимович, *Пережитое*, Гослитиздат, 1938, стр. 432.

Перескопи!», «Все на борьбу с разрухой!», «Восстановим транспорт!», «Дадим уголь нашим фабрикам и заводам!» и т. д. Плакаты призывали народ на героическую борьбу с врагами революции, мобилизовали его на самоотверженную работу по восстановлению разрушенного войной народного хозяйства страны, по укреплению молодого Советского государства.

Ленин, говоря о тесной и неразрывной связи искусства с жизнью, с борьбой народа за построение социализма, тем самым обосновал важнейшее положение об условиях успешного роста искусства, о закономерностях его развития.

Отрыв искусства от жизни всегда приводил его к упадку, к вырождению. Только тесная связь с жизнью, с передовыми идеями своего времени обеспечивает успех произведениям искусства. Вместе с тем связь искусства с жизнью даёт художникам возможность полнее познать действительность и играть активную роль в культурно-политическом воспитании народа.

В тех случаях, когда отдельные деятели искусства в своём творчестве отрывались от нашей советской действительности, это всегда приводило к тому, что они создавали пустые, чуждые народу, исполненные в художественном отношении произведения.

В постановлениях Центрального Комитета партии по вопросам литературы и искусства, в партийной печати подверглись и подвергаются критике именно те писатели, художники, композиторы, которые в своём творчестве отрываются от жизни нашего народа и создают надуманные, безжизненные произведения.

В последние годы у нас появилось немало произведений искусства и литературы, грубо искажающих нашу действительность. Многие посредственные и серые произведения, публикуемые на страницах литературно-художественных журналов, свидетельствуют о том, что их авторы плохо знают жизнь и не умеют обобщать её наиболее характерных явлений. В этих произведениях нередко техника поглощает людей. Из-за пристрастия к техническим деталям авторы не видят внутреннего мира, чувств и мыслей живых советских людей. Так, например, в романе О.Зив «Горячий час» нет живых, запоминающихся образов, ибо автор увлекается главным образом подробнейшим описанием производственных процессов. Талант-

ливый писатель Ю. Лаптев в своём романе «Путь открыт» слишком много внимания уделяет чисто производственной деятельности своих героев, не раскрывая многогранности их стремлений и интересов. Явно увлекается описанием техники кузнечного дела и молодой писатель А. Андреев в романе «Широкое течение».

Партия требует от советских писателей правдивого изображения советских людей, умения «выявлять и раскрывать высокие душевные качества и типичные положительные черты характера рядового человека, создавать его яркий художественный образ, достойный быть примером и предметом подражания для людей»¹.

Отрыв от жизни, незнание законов её развития, конкретных форм проявления этих законов привели некоторых философов и литературоведов к порочной теории «бесконфликтности», к ошибочному истолкованию проблемы типичности в нашем искусстве.

Партия резко раскритиковала теорию «бесконфликтности», как чуждую нашему искусству. В докладе ЦК XIX съезду партии было указано, что «наша советская литература и искусство должны смело показывать жизненные противоречия и конфликты, уметь пользоваться оружием критики, как одним из действенных средств воспитания»². Наряду с критикой отрицательного, прогнившего, омертвевшего, всего того, что тормозит движение вперёд, искусство должно показывать всё положительное, жизненное, что может служить образцом, примером в деле воспитания нашего народа. Но чтобы советское искусство успешно справилось с этой задачей, оно должно быть органически связано с жизнью, с борьбой советского народа за победу коммунизма в нашей стране.

* * *

Под видом создания пролетарского искусства Пролеткульт проводил линию изоляции литературы и искусства от народа. Один из выразителей этой вреднейшей теории, говоря о строительстве пролетарской культуры, писал, что «эту работу пролетариат должен совершать сам, исклю-

¹ Г. Маленков, Отчётный доклад XIX съезду партии о работе Центрального Комитета ВКП(б), стр. 73.

² Там же.

чительно своими собственными силами, вне сотрудничества с другими трудовыми элементами Советской России, например, крестьянством».

Вся деятельность Пролеткульта по созданию «пролетарского искусства» была, по существу, антипартийной. Пролеткультовцы создавали искусство, далёкое от народа, чуждое ему. Поэт-пролеткультовец В. Кириллов писал: «Не беда, что произведение непонятно, что оно недоступно широкому пониманию, стремление быть популярным — не столько достоинство поэта, сколько его недостаток»¹.

Известно, что стремление к вычурности, оригинальности характерны для буржуазного декадентского искусства. Именно эту линию и проводили пролеткультовцы на практике. Разоблачая пролеткультовские идеалистические теории, партия указывала, что искусство, которое старается быть непонятным народу, которое не выражает его передовых идей, его интересов, — такое искусство народу не нужно, оно чуждо ему.

Ленин решительно осудил реакционные, враждебные социализму пролеткультовские теории, стремившиеся изолировать искусство от народа. Он высмеял и резко раскритиковал статью В. Плетнёва «На идеологическом фронте», в которой пропагандировались чуждые марксизму взгляды. В том месте, где В. Плетнёв пишет, что «задача строительства пролетарской культуры может быть разрешена только силами самого пролетариата», Ленин дважды подчеркнул

слово «самого», а на полях написал: «* ^ИА крестьяне?»².

Ленин неоднократно указывал, что искусство должно создаваться не ради какой-то небольшой кучки людей и не избранными личностями, которые считают себя «сверх-человеками», — наше искусство должно быть народным, оно должно служить массам. Ленин ещё до революции отмечал, что искусство пролетариата призвано служить не «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся. Важно не то, говорил Ленин, что даёт искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого

¹ «Кузница» № 7, 1921 г., стр. 24.

² См. «Ленин о культуре и искусстве», Изогиз, 1938, стр. 283—284.

миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу трудящихся масс.

Ленин указывал, что величайшие произведения искусства всегда появлялись в результате того, что их авторы стремились выразить насущные интересы, передовые стремления широких масс народа. И чем глубже писатель проникал в жизнь народа, чем шире он охватывал её, тем крупнее и значительнее были произведения, им создаваемые. В особенности это хорошо видно на примере русской классической литературы. Оценивая творчество ряда передовых писателей прошлого, Ленин постоянно подчёркивал их народность, их сочувственное отношение к освободительной борьбе народных масс. Ленин писал, что Толстой «сумел с замечательной силой передать настроение широких масс, угнетенных современным порядком, обрисовать их положение, выразить их стихийное чувство протеста и негодования»¹. Сила произведения искусства в первую очередь зависит от того, насколько его автор глубоко проник в жизнь народа, в его передовые стремления и насколько полно и художественно зрело он их отразил.

Говоря о тесной связи искусства с народом, Ленин указывал, что Советская власть впервые создала возможность «втянуть действительно большинство трудящихся на арену такой работы, где они могут проявить себя, развернуть свои способности, обнаружить таланты, которых в пароде — пепочатой родник и которые капитализм мямл, давил, душил тысячами и миллионами»².

Эти мысли Ленина находят полное отражение в работе нашей партии по воспитанию и выращиванию литераторов и художников из среды рабочих и крестьян. Так, в резолюции XIII съезда партии «О печати» отмечалось: «Основная работа партии в области художественной литературы должна ориентироваться на творчество рабочих и крестьян, становящихся рабочими и крестьянскими писателями в процессе культурного подъема широких народных масс Советского Союза. Рабкоры и селькоры должны рассматриваться как резервы, откуда будут выдвигаться новые рабочие и крестьянские писатели»³.

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 16, стр. 293—294.

² В. И. Ленин, Соч., т. 26, стр. 367.

³ «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», ч. I, стр. 869.

Ленинские идеи о народности искусства лежат в основе всей политики нашей партии в области литературы и искусства. Они проходят красной нитью через все решения и постановления партии по вопросам литературы и искусства.

В резолюции «О политике партии в области художественной литературы» (1925) Центральный Комитет партии особо подчёркивает мысль о необходимости развития литературы, тесно связанной с народом, отражающей его жизнь, его борьбу. Особое внимание уделяет партия вопросу тесной связи искусства и литературы с жизнью, с борьбой советского народа. В постановлении о журналах «Звезда» и «Ленинград» указывается, что советское искусство должно отражать жизнь народа, что у него «нет и не может быть других интересов, кроме интересов народа, интересов государства».

Однако и в наши дни отдельные деятели искусства, так же как в своё время пролеткультовцы, создают формалистические произведения, не понятные и чуждые народу. Причём как пролеткультовцы создавали антинародные произведения под видом «нового» пролетарского искусства, так и теперь формалистические произведения искусства создаются под флагом новаторства.

В постановлении Центрального Комитета партии об опере «Великая дружба» В. Мурадели и на совещании деятелей музыки в ЦК партии (1948) эти вредные тенденции были резко раскритикованы.

Выступая на совещании деятелей советской музыки, А. А. Жданов указывал, что формалисты под видом новаторства распространяют формалистическую, декадентскую музыку. «...Последователи формалистического направления, — говорил он, — употребляют это словечко (новаторство. — Ф. М.) главным образом в целях пропаганды плохой музыки. Ведь нельзя же назвать новаторством всякое оригинальничание, всякое кривляние и виляние в музыке»¹.

Руководствуясь принципами социалистического реализма, наша партия учит деятелей искусства, чтобы они

¹ А. Жданов, Вступительная речь и выступление на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б), стр. 21.

создавали высокохудожественные произведения, которые были бы доступны, понятны народу, отражали его чаяния и интересы, его стремления и надежды.

* * *

В связи с задачами строительства социалистической культуры, развития советского искусства и литературы Ленин решает важнейший вопрос об отношении к классическому наследию прошлого. Положения Ленина по этому вопросу являются ценнейшим вкладом в марксистскую эстетику.

Борьбу за широкое использование народом культурного наследия прошлого наша партия всегда тесно связывала с революционной борьбой трудящихся. Она постоянно указывала, что только победа пролетариата даёт неограниченную возможность народу пользоваться всеми благами культуры.

Ещё до революции Ленин отмечал, что классическое художественное наследие прошлого известно ничтожному меньшинству в России. Чтобы сделать это наследие достоянием всего народа, нужна борьба, нужна социалистическая революция, которая бы сбросила власть помещиков и капиталистов, обрёлших миллионы людей на темпоту, забитость, каторжный труд и нищету. Ленин подчёркивал, что только пролетарская революция «в состоянии спасти гибнущую культуру и гибнущее человечество»¹.

С победой Великой Октябрьской социалистической революции эти положения партии полностью оправдались. Вся культура прошлого стала достоянием широких трудящихся масс.

Однако пролеткультовцы нигилистически отрицали классическое художественное наследие, третируя его как якобы враждебное пролетариату. Эти чрезвычайно вредные для советского искусства взгляды на культурное наследие Пролеткульт стремился внедрить в сознание широких трудящихся масс, которые жадно тянулись к знаниям. Пренебрежительное отношение к искусству прошлых эпох систематически пропагандировалось в журналах Пролеткульта. Так, например, поэт-пролеткультивец В. Кириллов в стихотворении «Мы» писал: «Во имя нашего Завтра —

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 28, стр. 57.

сожжём Рафаэля, разрушим музей, растопчем искусства цветы»¹. Отрицая классическое художественное наследие, пролеткультовцы всячески преклонялись перед растленным буржуазным искусством эпохи империализма, активно пропагандировали футуризм, кубизм, насаждали идеи космополитизма в искусстве.

Партия не могла мириться с подобными «теориями» и вела решительную борьбу с ними. Она резко осудила эти теории, как ничего общего не имеющие с подлинно научными, марксистско-ленинскими взглядами на развитие искусства. Партия указала, что пролеткультовцы и им подобные течения в искусстве отражают взгляды реакционного буржуазного искусства эпохи империализма.

Особо важную роль в определении политики нашей партии и государства по отношению к художественному наследию прошлого имела речь В. И. Ленина на III съезде комсомола и другие его выступления по этому вопросу. Ленин обосновал положения о необходимости использования культурного наследия прошлого для создания пролетарской культуры, разоблачив чуждые теории пролеткультовцев по этим вопросам. Ленин указал на необходимость критического освоения прошлой культуры, на необходимость дальнейшего творческого развития её.

Пролетариат после революции должен построить новое, социалистическое общество. Но это новое общество, как отмечал Ленин, не падает с неба в готовом виде, оно создаётся народом из того материала, который остался от прежнего общества. Из этого материала строится и новая культура. Ленин говорил: «Нужно взять всю культуру, которую капитализм оставил, и из нее построить социализм»².

Но для того, чтобы использовать старое культурное наследие в строительстве социалистической культуры и развитии искусства, необходимо его сохранить и изучить. В своём выступлении на III съезде комсомола Ленин обращал на это особое внимание молодёжи. Он подверг резкой критике нигилистические теории пролеткультовцев по вопросу об отношении к культуре прошлого. «Без ясного понимания того,— говорил Ленин,— что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить про-

¹ «Грядущее» № 2, 1918 г., стр. 4.

² В. И. Ленин, Соч., т. 29, стр. 52.

летарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не разрешить»¹.

Ленин указывал, что учение Маркса — Энгельса, которым мы руководствуемся в борьбе за социализм, возникло в результате критического освоения наследия прошлых эпох.

Создавая своё учение, Маркс и Энгельс не отбросили культурных завоеваний прошлых эпох, а, наоборот, внимательно и глубоко изучили, переработали всё, что было ценного в истории развития человеческой мысли. Ленин подчёркивал, что только дальнейшая работа на этой основе и в этом направлении, одухотворённая практическим опытом диктатуры пролетариата, «может быть признана развитием действительно пролетарской культуры»².

Таким образом, если пролеткультиовцы заявляли, что старая культура должна быть отброшена при создании пролетарского искусства, то партия, наоборот, указывала, что культурное наследие прошлых эпох может и должно быть использовано народом с наибольшей полнотой только тогда, когда он возьмёт власть в свои руки. Партия резко отвергла пролеткультиовские теории, отрицавшие прошлую культуру, как чуждые, антинародные теории.

С первых дней установления Советской власти партия и правительство начали проводить мероприятия, направленные к тому, чтобы сделать достоянием широких масс народа всю передовую культуру прошлого. В программе Коммунистической партии, принятой на VIII съезде, было записано, что «необходимо открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства, созданные на основе эксплуатации их труда и находившиеся до сих пор в исключительном распоряжении эксплуататоров»³.

Советское правительство издало ряд декретов и распоряжений о национализации частных театров, картинных галерей, памятников архитектуры, издательств и т. д.

После победы Октябрьской революции были конфискованы все ценности искусства, которые присвоили себе эксплуататорские классы. 22 ноября 1917 года был издан декрет СНК, передававший театры в ведение отдела искусств, а затем Наркомпроса. С этого времени театры стали

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 31, стр. 262.

² Там же, стр. 292.

³ «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», ч. 1, стр. 420.

государственными и сделались доступными народу. 11 января 1918 года правительство приняло декрет об организации Государственного издательства. Советское правительство ставило одной из важнейших задач издательства выпускать как можно больше классической литературы, доступной народу. В декрете говорилось: «В первую очередь должно при этом быть поставлено дешёвое народное издание русских классиков... творения которых перейдут согласно настоящему закону в собственность народа.

Народные издания классиков должны поступать в продажу по себестоимости, если же средства позволят, то и распространяться по льготной цене, или даже бесплатно...»¹.

17 июня 1918 года был издан декрет «Об охране библиотек и книгохранилищ», 5 декабря 1918 года — декрет «О регистрации, приёме на учёт и хранении памятников искусства и старины...», 26 ноября 1918 года — «О признании научных, литературных, музыкальных и художественных произведений государственным достоянием». По этому декрету все художественные ценности переходили из частной собственности в государственную. 3 июня 1918 года В. И. Ленин подписал декрет о национализации Третьяковской галереи.

Впервые в истории человечества народ получил полную возможность пользоваться теми культурными ценностями, которые создавались его трудом и которые раньше были недоступны ему. «Теперь же все чудеса техники, все завоевания культуры станут общенародным достоянием, и отныне никогда человеческий ум и гений не будут обращены в средства насилия, в средства эксплуатации»².

Указывая на необходимость использования художественного наследия для разлития нового, социалистического искусства и для культурного воспитания народа, классики марксизма-ленинизма вместе с тем указали те пути, по которым должно идти это использование и освоение старой культуры.

Ленин отмечал, что использовать старое наследие по означает взять его целиком. Если бы мы взяли старую культуру всю целиком, то допустили бы большую ошибку,

¹ «Собрание узаконений и распоряжений рабочего и крестьянского правительства» № 14, 1918 г., стр. 215—216.

² В. И. Ленин, Соч., т. 26, стр. 436.

ибо наряду с положительным, нужным и полезным для нас мы взяли бы то чуждое, отрицательное, что в ней есть, и это принесло бы нам вред, вред нашей социалистической культуре. Поэтому освоение старой культуры должно быть критическим. Из старого культурного наследия нужно взять всё то, что полезно для строительства социалистической культуры, для развития искусства, т. е. взять всё положительное, прогрессивное, высокое по своему художественному мастерству. Обращаясь к молодёжи с призывом овладевать знаниями, В. И. Ленин писал: «Вы должны не только усвоить их, но усвоить так, чтобы отнестись к ним критически, чтобы не загромождать своего ума тем хламом, который не нужен...»¹.

Образцом критического освоения культурного наследия является изучение классиками марксизма культуры прошлого. Они не только всесторонне изучили всё, что было создано в истории человеческой мысли и культуры, но и критически оценили это наследие, взяв самое ценное, необходимое для дальнейшего развития науки и отбросив всё реакционное, ненужное. Говоря об изучении прошлой культуры К. Марксом, Ленин отмечал, что это изучение было глубоко критическим: «Все то, что было создано человеческим обществом, он переработал критически, ни одного пункта не оставив без внимания. Все то, что человеческою мыслью было создано, он переработал, подверг критике, проверив на рабочем движении, и сделал те выводы, которых ограниченные буржуазными рамками или связанные буржуазными предрассудками люди сделать не могли»².

Чтобы правильно понять и разобраться в культурном наследии, необходимо прежде всего руководствоваться марксистской теорией, исходить из конкретных исторических условий жизни и потребностей народа. Только руководствуясь марксизмом, мы можем правильно понять и оценить художественное наследство. Вместе с тем, изучая наследие прошлого, мы не должны отрывать от конкретных условий жизни народа, от его потребностей, от стоящих перед ним задач. Ленин говорил, что книжное знание ничего не стоит, если оно оторвано от практической жизни. Мы не в состоянии правильно понять

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 31, стр. 263.

² Там же, стр. 262.

и оценить то или иное культурное явление, если будем изучать его в отрыве от нашей жизни и её потребностей.

Чрезвычайно важное значение для изучения культуры прошлого имеют указания Ленина о том, каков должен быть подход к старой культуре. Культура прошлого не есть что-то однотипное и однородное, имеющее одинаковую ценность. Прошлая культура создавалась в обществе, раздираемом классовыми противоречиями, и это отразилось на ней. С одной стороны, в культуре прошлого имеются прогрессивные — социалистические, демократические элементы, с другой стороны — реакционные, антинародные. Ленин говорил о двух культурах в каждой нации при капитализме и писал, что «в *каждой* национальной культуре есть, хотя бы не развитые, *элементы* демократической и социалистической культуры, ибо в *каждой* нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую»¹.

Это указание Ленина даёт возможность при изучении прошлой культуры правильно понять, оценить её, взять передовое, прогрессивное и отбросить реакционное.

За годы Советской власти партия и правительство стремились прежде всего довести до широких трудящихся масс народа русское и мировое классическое искусство, которое в прошлом было ему недоступно. За годы существования Советской власти произведения классиков русской и мировой литературы изданы общим тиражом свыше миллиарда экземпляров.

Отмечаемые Советским правительством юбилейные даты великих деятелей литературы и искусства ярко показывают, с каким вниманием и любовью относится советский народ к культурному наследию прошлого.

Говоря о сохранении и критическом использовании художественного наследства, Ленин вместе с тем всегда указывал, что мы не должны ограничиваться только этим. Ещё в 1897 г. в своей работе «От какого наследства мы отказываемся?» Ленин писал, что надо хранить наследство «не так, как архивариусы хранят старую бумагу. Хранить наследство — вовсе не значит еще ограничиваться наследством...»². Наша цель — всемерно развивать про-

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 20, стр. 8.

² В. И. Ленин, Соч., т. 2, стр. 494.

грессивное наследство прошлого дальше, поднимать его на новую ступень.

С победой Великой Октябрьской социалистической революции в советском обществе были созданы все необходимые условия для дальнейшего развития лучших традиций классического искусства.

Разоблачив враждебные теории пролеткультовцев по вопросу об отношении к культурному наследию прошлого, В. И. Ленин научно обосновал положение о том, что критическое использование художественного наследия есть необходимое условие для плодотворного развития советского искусства. Руководствуясь этим ленинским указанием, Коммунистическая партия постоянно вела и ведёт борьбу за то, чтобы наши писатели и художники учились мастерству у классиков, добиваясь дальнейшего совершенствования. Коммунистическая партия неоднократно указывала нашим писателям, журналистам на необходимость учиться у классиков русской литературы писать ясно, просто и выразительно. Выступая перед молодыми литераторами в 1934 году, М. И. Калинин говорил: «Если вы хотите быть мастером, советским мастером, надо учиться у предыдущих поколений, нужно овладеть лучшим из того, что завоёвано человечеством, и, исходя уже из этого, перейти к новому»¹.

В своём докладе о журналах «Звезда» и «Ленинград» А. А. Жданов отмечал, что «наша советская культура возникла, развилась и достигла расцвета на базе критически переработанного культурного наследства прошлого»².

В решениях партии по идеологическим вопросам, а также в редакционных статьях «Правды» за последние годы были подвергнуты резкой критике попытки некоторых литераторов возродить пролеткультовские и рапповские взгляды на классическое наследство, принизить его значение.

Партия разоблачила рецидивы пролеткультовщины и рапповщины, призвав советских писателей и художников смелее развивать в своём творчестве передовые традиции классического искусства.

¹ М. И. Калинин, Статьи и речи. От VI до VII съезда Советов Союза ССР, Партиздат, 1935, стр. 245.

² А. Жданов, Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград», стр. 17.

В отчётном докладе ЦК XIX съезду партии было сказано, что нам нужны советские Гоголи и Щедрины, которые огнём сатиры выжигали бы всё гнилое и омертвевшее в нашей жизни. Это ещё раз показывает, какое огромное значение имеет классическое художественное наследие, наследие великих русских сатириков для развития нашего искусства.

* * *

В вопросах определения творческого метода советского искусства Пролеткульт также занимал антимарксистскую позицию. Руководители Пролеткульта выступали против реалистического искусства и стремились направить искусство по пути, глубоко враждебному советскому народу. В журналах Пролеткульта помещалось множество статей, в которых всячески третировался реализм, правдивость в искусстве.

Пролеткультовцы в своих писаниях утверждали, что реалистическое искусство, правдиво отражающее жизнь, неприемлемо для рабочего класса. Один из пролеткультовцев писал по поводу реалистического театра: «...Поскольку реалистический — изобразительный театр (Малый, Художественный и т. п.) повторяет существующее, поскольку форма его действия определяется сходством с уже созданным (читай: с «жизнью»), постольку этот театр в конечном счёте будет выброшен рабочим классом в мусорную корзину истории»¹.

Выступления пролеткультовцев против Художественного, Малого и других театров являются ярким свидетельством того, насколько взгляды Пролеткульта были враждебны реалистическому искусству, враждебны интересам народа. Художественный и Малый театры всегда являлись гордостью русского искусства. По силе реализма, правдивости показа жизни они не имеют себе равных в мире. С первых же дней Советской власти партия и правительство приняли все меры к сохранению и укреплению Художественного и других театров, стоявших на реалистических позициях. А. В. Луначарский вспоминает, что, когда встал вопрос о необходимости помочь МХАТ'у, сберечь его, В. И. Ленин сказал: «Если есть театр, который мы должны

¹ «Горь» № 1(6), 1922 г., стр. 109.

из прошлого во что бы то ни стало спасти и сохранить — это, конечно, МХТ»¹.

Искусство как одно из средств воспитания людей отвергалось Пролеткультом. Пролеткультовцы, не понимая специфики искусства, требовали его слияния с производством. Художника они рассматривали как ремесленника, изготовляющего предметы, необходимые для ежедневного обихода. Один из «теоретиков» Пролеткульта, излагая ликвидаторские взгляды на пролетарское искусство, писал: «Вся эта буржуазная классификация художников жанра, портрета, *nature-morte* провалится в небытие, а на их место вступят художники металлисты, деревообделочники, текстили, электрики, друзья и сотрудники своего великого класса. *Искусство органически совпадает с производительным трудом*».

Пролеткульт стремился к тому, чтобы низвести искусство к техническому ремеслу, что неизбежно вело к ликвидации искусства как формы идеологии. Подобная ликвидаторская позиция была опасна и губительна для советского искусства, против неё решительно выступал Ленин, выступала наша партия.

Как уже отмечалось выше, нередко можно встретить ещё и в наши дни в произведениях некоторых писателей стремление ограничить искусство только лишь описанием технических процессов производства, где снимаются проблемы общественного порядка. Это является пережитком пролеткультовского, вульгаризаторского взгляда на искусство и его задачи.

Марксизм-ленинизм учит, что искусство есть одна из форм идеологии, что оно является одним из средств познания и изменения жизни. Классики марксизма всегда высоко ценили познавательное и общественно-воспитательное значение искусства. В письмах к Горькому, в статьях о Толстом В. И. Ленин много раз указывал на познавательную и воспитательную роль литературы.

Ленин резко критиковал формалистическое, безидейное искусство, распространявшееся пролеткультовцами, подчёркивая, что формализм недопустим в нашем искусстве, что с ним необходимо бороться, как с чуждым, враждебным нашему искусству направлением. Ленин указы-

¹ См. «Ежегодник Московского Художественного театра 1948 г.», т. I, изд. «Искусство», 1950, стр. 36.

вал, что выходцы из буржуазной интеллигенции, маскируясь словами «пролетарская культура», преподносят рабочим и крестьянам нелепейшие кривляния, навязывают им несуразные выдумки. С этими элементами, говорил Ленин, необходимо решительно бороться, ибо они сбивают наше искусство с правильного пути. К. Цеткин пишет, что Ленин, осуждая формализм в искусстве, говорил: «Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости»¹.

Ленин подчёркивает, что искусство должно доставлять глубокое духовное удовлетворение человеку, пробуждать в нём мысли, чувства, доставлять ему радость, наслаждение. Достигнуть этой цели искусство может лишь тогда, когда оно будет отражать сущность изображаемых явлений жизни, причём отражать реалистически, правдиво, в высокохудожественной форме. Всё это чуждо формалистическому искусству, которое стремится уйти от жизни и ограничиться, как правило, субъективными переживаниями художника.

В произведениях формалистического искусства нет содержания, нет мысли, нет жизни. Уродливой формой художник здесь стремится прикрыть свою душевную пустоту. Ленин указывал, что такое искусство чуждо советской действительности, нашему народу, его духовным интересам.

Марксизм-ленинизм учит, что без большого, глубокого содержания не может быть полноценного художественного произведения, как бы ни подбирал художник красивые слова, фразы, краски, как бы ни строил композицию и т. д. Такое произведение не будет никого трогать, оно никого не заинтересует, ибо в нём нет содержания, жизни, мысли, которые способны волновать, заставлять человека думать, чувствовать и переживать. Вместе с тем без достаточно высокого мастерства, без совершенной формы — стиля, языка, композиции и т. д. — художник не может создать полноценного художественного произведения. Не владея художественным мастерством, например словом, речью, художник не сумеет передать убедительно содержание создаваемого им произведения, как бы бога-

¹ См. «Ленин о культуре и искусстве», стр. 299.

то, глубоко оно ни было задумано им. Более того, не владея достаточным художественным мастерством, он не сумеет организовать, построить в своём сознании материал и создать само произведение, он не сможет проникнуть глубоко в жизнь, понять её. В полноценном художественном произведении богатому содержанию всегда соответствует высокая художественная форма. Примером этому является русская классическая литература, где в высокохудожественной форме выражены глубокие мысли, чувства, которые волновали художника. Таким образом, создание высокохудожественного по форме и глубокого по содержанию произведения требует от художника большой деятельности мысли, глубоких переживаний и обширных знаний.

Формализм обедняет искусство не только в отношении содержания. Он уродует и форму, ибо без богатого содержания, без глубоких идей не может быть совершенной формы в произведении искусства. Достаточно посмотреть на любое формалистическое произведение, чтобы убедиться в этом.

Ленин указывал, что формалисты часто стараются представить себя новаторами, создающими что-то новое, оригинальное в искусстве. Разоблачая формалистов, прикрывающихся новаторством, Ленин отмечал, что новаторство не должно являться самоцелью, что новое тогда для нас приемлемо, когда оно лучше старого, выше его, иначе оно не нужно, а иногда даже вредно. «Красивое нужно сохранить, — указывал Ленин, — взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое». Почему нам нужно отворачиваться от истинно-прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старо»? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо поклониться только потому, что «это ново»? Бессмыслица, сплошная бессмыслица»¹.

В своих воспоминаниях Н. К. Крупская, К. Цеткин, А. В. Луначарский и другие отмечали, что Ленин всегда резко критиковал формалистическое, безидейное искусство. Просматривая произведения искусства, представленные для монументальной пропаганды, Ленин категорически отвергал те из них, которые были выполнены в

¹ См. «Ленин о культуре и искусстве», стр. 298.

формалистическом духе. По словам Луначарского, Ленин, посетив однажды Вхутемас и увидев, что многие начинающие художники увлекаются формалистическим искусством, дал резкую критику этим увлечениям.

Важнейшей задачей искусства является правдивое изображение жизни в её развитии, причём правдивость в искусстве должна сочетаться с задачей идейного воспитания народа в коммунистическом духе. Успешно выполнить эту задачу может только реалистическое искусство. Оно с наибольшей полнотой и правдивостью отражает объективный мир. Основывая своё творчество на глубоком изучении жизни, оно старается проникнуть в сущность явлений действительности. Правдивым показом жизни реалистическое искусство способствует революционному воспитанию народа, вооружая его правильными представлениями о жизни, о законах её развития.

Реалистическое искусство даёт наибольшее эстетическое удовлетворение людям, пробуждая в них мысли, чувства, организуя волю. Эти ленинские указания положены в основу политики Коммунистической партии по вопросам литературы и искусства.

Партия всегда отмечала, что правдивость есть неотъемлемое качество реалистического искусства. Без правдивого показа действительности не может быть создано полноценное реалистическое произведение. Без этого качества оно не сможет выполнить своей главной задачи — воспитания людей в коммунистическом духе, не сумеет удовлетворить эстетические и культурные запросы нашего народа. Всякий отход от правды жизни является вместе с тем отходом от социалистического реализма.

Партия подчёркивала, что требование правдивости в искусстве и литературе вытекает из самой сущности советского социалистического общества. Советские люди строят новое общество, которое обеспечивает им свободную, радостную жизнь, где труд, деятельность становятся потребностью человека, доставляют ему глубокое удовлетворение, радость. Жизнь человека в советском обществе становится содержательной, многообразной. Поэтому советские люди любят такие произведения искусства, которые богаты содержанием, совершенны по своей форме, художественному мастерству, которые реалистически, правдиво отображают действительность.

Партия указывала, что литература и искусство должны

сыграть исключительно важную роль в сплочении и идейном воспитании народа в коммунистическом духе, в борьбе с отрицательными явлениями в нашей жизни, со всем тем, что мешает продвижению советского общества вперёд к коммунизму. Но, чтобы искусство могло воспитывать людей в коммунистическом духе, оно должно быть само проникнуто коммунистическими идеями. Созданные художником произведения должны быть высокоидейными, содержательными. Только при этих условиях они могут сыграть свою роль в воспитании народа.

Партия отмечала, что идейность должна явиться основным стержнем, ядром произведений искусства.

Без высокоидейного содержания не может быть создано полноценное художественное произведение. Только художник, вооружённый передовыми идеями, в состоянии правильно разобраться в событиях общественной жизни и верно отразить их в своих произведениях.

Ссылаясь на примеры прошлого, партия всегда разъясняла, что одним из самых замечательных качеств русской классической литературы является её высокая идейность. Классики русской литературы и критики вели острую борьбу против безидейного искусства, против искусства для искусства. Через все решения партии по вопросам литературы и искусства проходит красной нитью требование повышения идейно-художественного уровня создаваемых произведений.

Все мероприятия партии и государства в области искусства были направлены на всемерное развитие реалистического искусства и на борьбу с антиреалистическими направлениями и течениями. Партия подчёркивала, что наше советское искусство должно опираться не на формалистические течения, как это предлагали пролеткультовцы и др., а прежде всего на реальные факты действительности, на классическое искусство, развивая его дальше.

Борясь за создание и укрепление Советского государства, партия использовала реалистическое искусство, которое сыграло исключительно важную роль в революционном воспитании народа, в борьбе с врагами Советского государства. Оно доступно, понятно народу, способно выразить в высокохудожественной форме революционные идеи и передать их широким трудящимся массам.

Партия не могла опереться на антиреалистическое искусство — искусство всевозможных пролеткультовцев, фу-

туристов, кубистов, конструктивистов и т. п., так как оно было чуждо народу, непонятно ему. Народ отворачивался от этого «искусства».

Борясь против различных вульгаризаторов марксизма в искусстве, партия создала исключительно благоприятные условия для мощного расцвета искусства социалистического реализма.

XIX съезд Коммунистической партии Советского Союза, наметивший величественную программу строительства коммунизма в СССР, уделил большое внимание вопросам советского искусства, поставил целый ряд важнейших проблем, имеющих исключительное значение для его дальнейшего развития. Решения XIX съезда являются руководством для всех деятелей советского искусства и литературы.



НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПЫ ТИПИЗАЦИИ В САТИРЕ В. В. МАЯКОВСКОГО

О. И. Куденко

Владимир Маяковский — гордость советской литературы. «Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи. Безразличие к его памяти и его произведениям — преступление» (*И. В. Сталин*).

Имя Маяковского стоит в одном ряду с именами таких титанов русской поэзии, как Пушкин, Лермонтов, Некрасов.

Маяковский являет собой замечательный пример служения поэта своему народу. Его лучшие произведения, с большой художественной силой отображающие советскую действительность, войдут в века как образец поэзии социалистического реализма. Советская поэзия идёт сегодня по пути, проложенному Маяковским. Боевые традиции его жизнеутверждающего творчества в большей или меньшей степени определяют путь каждого советского поэта.

Как замечательный мастер-реалист, талантливый художник, умевший правдиво изображать жизнь в её революционном развитии, во всём её многообразии, во всей сложности и противоречивости её конфликтов, Маяковский намного опередил своих современников. Он смог создать такие классические произведения социалистического реализма, как «Владимир Ильич Ленин», «Хорошо!», «Во весь голос» и др., потому, что в своём творчестве был неразрывно связан с жизнью страны, с деятельностью великой Коммунистической партии.

Главное в творчестве Маяковского — высокая гражданственность, вдохновленное утверждение идей коммунизма,

последовательная партийность, самоотверженное служение Родине и народу, острое чувство нового, непрестанная, непримиримая борьба со всем чуждым и враждебным советской действительности, со всем, что мешает нашему движению вперёд.

В своё время В. Г. Белинский писал, что чем выше поэт, тем больше он принадлежит обществу, тем теснее связаны развитие, направление и даже характер его таланта с историческим развитием общества. Такого рода органическую связь творческой деятельности поэта с судьбами Родины, народа мы видим на примере Маяковского. Весь свой талант отдал он утверждению нашей советской действительности, борьбе за коммунизм:

Я
 всю свою
 звонкую силу поэта
тебе отдаю,
 атакующий класс,—

писал Маяковский в поэме «Владимир Ильич Ленин».

И, наконец, рассматривая творчество Маяковского, нельзя не отметить такую существенную его черту, как поэтическое новаторство, неустанные поиски ярких, выразительных художественных форм и образов, нужных и понятных миллионам читателей, смелая борьба за совершенствование поэзии.

Поэтическое новаторство Маяковского всегда определялось политической направленностью его творчества. Вместе с тем оно не исключало лучших достижений предшествующей поэзии. «Новизна,— писал сам поэт,— конечно, не предполагает постоянного изречения небывалых истин. Ямб, свободный стих, аллитерация, ассонанс создаются не каждый день. Можно работать и над их продолжением, внедрением, распространением»¹.

Маяковский писал для народа. Свою связь с массами он расценивал как залог успешной поэтической работы. Мысли и образы своей поэзии Маяковский черпал из жизни, из тесного общения с народом. Он работал в газете, выступал по радио, читал свои произведения перед большим количеством слушателей. Именно поэтому поэзия Маяковского нашла горячий отклик в сердцах миллионов читателей. Поэт

¹ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 10, Гихл, 1941, стр. 216.

всегда был в центре событий. Думы и чаяния народа оплодотворяли творчество Маяковского, определяли его литературные позиции, боевой, наступательный характер его поэзии.

* * *

Важное место в творчестве поэта занимает сатира. Коммунистическая партия, указывая, что искусство и литература являются могучим средством воспитания людей, всегда придавала большое значение сатире как действенному орудию борьбы с общественным злом. Не случайно Ленин и Сталин в своих произведениях так часто использовали художественные образы, созданные великими русскими писателями-сатириками. В политической борьбе против оппортунистов всех мастей, против врагов партии и народа В. И. Ленин, а также и И. В. Сталин особенно часто обращались к сатирическим образам Гоголя и Щедрина.

Продолжая традиции народного творчества, развивая лучшие достижения русских классиков, М. Горький и В. Маяковский заложили основы могучей, жизнеутверждающей советской сатиры. Высказывая замечательно острые и верные теоретические суждения о специфических особенностях сатирических жанров, о боевых принципах сатиры, Маяковский всей своей деятельностью неутомимого сатирика — от ранних сатирических произведений до сатирических строчек в его неоконченных стихах — утверждал эти принципы в литературе. И сегодня мы можем судить, насколько жизненны эти принципы.

Выступая 25 марта 1930 года в Доме комсомола Красной Пресни, поэт говорил, как бы подводя итоги своей двадцатилетней деятельности: «Основная работа — это ругня, издевательство над тем, что мне кажется неправильным, с чем надо бороться»¹.

Важная роль в этой борьбе принадлежала сатире, которая составляет около одной трети всего творческого наследия поэта. Уже одно это говорит о том, какое внимание уделял ей Маяковский. Насыщенность актуальным политическим содержанием, публицистичность, агитационная направленность, беспощадное разоблачение и ос-

¹ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 10, стр. 368—369.

меняние всего, против чего обращал поэт огонь своей критики, чёткая политическая концепция, острая конфликтность и высокая художественность — таковы характерные черты сатиры Маяковского.

Маяковский блестяще использовал всё многообразие приёмов и способов сатирического изображения. В арсенале его сатирических средств мы видим и резкий гротеск, и злую иронию, и влхновенную фантастику, и смелую гиперболу, и едкую остроту, и гневный сарказм. Сознательно преувеличивая и заостряя образы, Маяковский создавал персонажи большой обобщающей силы. Обпажая отдельные стороны действительности и выделяя главное, он добивался выявления и раскрытия наиболее характерных свойств данного социально-исторического явления.

Огромное значение для дальнейшего плодотворного развития советской сатиры имеет освоение опыта Маяковского-сатирика, в частности рассмотрение принципов и приёмов типизации в его сатире. Известно, что в марксистско-ленинском понимании типическое отнюдь не означает какое-то статистическое среднее. Типическое соответствует сущности данного социально-исторического явления, а не просто является наиболее распространённым, заострение образа не исключает типичности, а полнее раскрывает и подчёркивает её. Типическое есть основная сфера проявления партийности в реалистическом искусстве. Проблема типичности есть всегда проблема политическая.

Владимир Маяковский, как и Максим Горький, во всей своей работе исходил из глубоко верного, подсказанного жизнью понимания типического как обобщённого, с наибольшей полнотой и заострённостью выражающего сущность данного явления, данной социальной силы.

Марксизм-ленинизм учит, что в действительности существует диалектическая взаимосвязь между общим и частным, отдельным, что общее существует лишь в отдельном, через отдельное, и всякое отдельное носит на себе черты общего. Из этого следует, во-первых, что типический художественный образ должен быть обобщённым и, во-вторых, конкретным, индивидуальным. Для этого писатель, создавая художественный образ, должен отбрасывать всё второстепенное, выделять и отбирать основное и главное. Чтобы образ был художественным, чтобы он обладал силой эмоционального воздействия,

писатель, сохраняя связь общего и единичного, должен обрисовать каждое лицо как тип, но вместе с тем и как вполне определённую индивидуализированную личность.

Диалектическая связь и взаимозависимость явлений, изображение нового в борьбе со старым, правдивый показ конфликтов и противоречий жизни — вот основа для раскрытия типических обстоятельств. Без типических обстоятельств нет типических образов. Типические обстоятельства, нарисованные художником, помогают правдивому отображению действительности, существа данного явления в его связи и взаимодействии с другими явлениями жизни.

Сила подлинного художника-реалиста заключается в том, что он, руководствуясь правдой жизни, умеет верно нарисовать, подчеркнуть главные свойства образа как данного типа, как данного социального явления. Маяковский, великий поэт советской эпохи, умел подмечать в явлениях главные черты, качества и выражать их в обобщённых и в то же время конкретных, индивидуализированных образах.

Творческие принципы Маяковского-сатирика начали складываться до Великой Октябрьской социалистической революции. В 1915 году в журнале «Новый сатирикон» был опубликован цикл сатирических стихотворений поэта, названных им «гимнами». От «гимна» к «гимну» развёртывается перед читателем картина жизни самодержавной России. Перед его взором предстают уродства и пороки, порождённые буржуазным обществом, подавляющим человеческую личность.

В первом из этих «гимнов» — в «Гимне судье» поэт рассказывает о сказочно прекрасной стране Перу, полной земных радостей и счастья. И вдруг, «неизвестно зачем и откуда, на Перу напёрли судьи!». Показав этих отвратительных судей («глаза у судьи — пара жестянок мерцает в помойной яме»), поэт раскрывает существо их «деятельности».

Стихотворение кончается так:

Экватор дрожит от кандалных звонов.
А в Перу беситичье, безлюдье...
Лишь злобно забившись под своды законов,
живут унылые судьи.
А знаете, всё-таки жаль перуанца.
Зря ему дали галеру.
Судьи мешают и птице, и танцу,
и мне, и вам, и Перу.

Аллегоризм, к которому всегда прибегали русские художники в своей критике существовавшего общественного строя, здесь особенно нагляден,— поэт переносит действие в вымышленную страну Перу, рассказывает об экзотике, о неких судьях; но рядом с этим мы видим строки о том, что «в бедном Перу стихи мои даже в запрете под страхом пыток. Судья сказал: «Те, что в продаже, тоже спиртной напиток»». (Здесь содержится намёк на цензурный гнёт, усилившийся в связи с началом первой мировой войны, а также дано глубоко реалистическое переосмысление образа: в начале войны были запрещены спиртные напитки.) Так Маяковский «снижает» тон своего «гимна», вводя конкретные реалистические детали. Концовка стихотворения, характерная для Маяковского — сатирика с отчётливой политической концепцией, приводит читателя к действительности, о которой и пишет поэт. Вдумчивый читатель отлично понимал, что речь в стихотворении шла о его собственной родине. Типизация, благодаря конкретным, прозрачным аллегориям и недвусмысленным личным ассоциациям, выступала как глубоко реалистическая, а сатира — как подлинно народная, доступная пониманию широких читательских кругов.

Принципы типизации в условно панегирическом гимне подчинены задаче сконцентрировать в обобщённом сатирическом образе важнейшие черты, характерные для данного явления, и против них направить всю силу гневной сатиры. Как уродливое порождение прогнившего буржуазного строя в «Гимне учёному» изображён «знаменитый учёный», «не человек, а двуногое бессилие», занятый схоластическим исследованием — трактатом «О бородавках в Бразилии». «Сердце девушки, вываренное в иоде», «окаменелый обломок позпрошлого лета» — такова в сатирическом изображении Маяковского обстановка, окружающая этого «учёного», которому совершенно безразлично, что «растёт человек глуп и покорен», что вокруг царят «людские безобразия».

Не менее зло и едко разоблачает поэт буржуазное продажное искусство («Гимн критику»), взяточничество царских чиновников («Гимн взятке» и «Внимательное отношение к взяточникам»), пороки, царящие в капиталистическом обществе («Тёплое слово кое-каким порокам», «Гимн обеду»). С особенным сарказмом поэт говорит о «жирных» —

«хозяевах» жизни, чья «пухлая морда маячит в дымах фабрик» («Моё к этому отношение»).

Сильная сторона этих гимнов-памфлетов Маяковского состоит в том, что острiot сатиры обращено в них против всей системы капиталистических отношений, направлено на защиту человека.

Значительные элементы сатиры мы видим и в других произведениях Маяковского этого периода. Уже среди ранних вещей 1912—1914 годов мы встречаем такое стихотворение, как «Нате!», где, по существу, впервые в творчестве поэта открывается сатирическая тема. Она продолжается в ранней трагедии «Владимир Маяковский». Здесь снова появляется сатирический образ, впервые бегло очерченный в стихотворении «Нате!». Это — «жирные», живущие в «домах-скорлупах», глухие и глупые обладатели «бубна-брюха». В период первой мировой войны поэт создаёт стихотворение «Вам!», обращённое к «проживающим за оргией оргию, имеющим ванную и тёплый клозет!». Стихотворение это — прямой политический вызов «бездарным, многим, думающим, нажраться лучше как...», и именно как вызов оно было воспринято буржуазной публикой. Эта линия продолжается и в поэмах, написанных Маяковским в дореволюционный период его творчества.

Уже в произведениях этого времени Маяковский-сатирик впервые предстаёт перед нами как продолжатель славных традиций классической русской сатиры. В сатирических «гимнах» поэт умело использует многие из приёмов русской революционной сатиры — сатиры революционных демократов, поэтов-«искровцев», «правдивистов». В этот период Маяковский вместе с Горьким противопоставляет легиону трусливых «обличителей», пустых зубоскалов, бездумных юмористов, безидейных «смехачей».

Глубокое понимание типичности складывалось у Маяковского постепенно, по мере изучения им жизни, по мере углубления реализма в его творчестве. Ранние произведения поэта не свободны от влияния футуризма, которое Маяковский решительно преодолевал. Недостаточная теоретическая зрелость поэта и футуристические влияния на его творчество сильнее сказались в его ранних статьях и выступлениях и в значительно меньшей степени — в его стихах. Так, в интересной по замыслу статье «Два Чехова» (1914), в которой Маяковский славит Чехова как

«сильного, весёлого художника слова», он отрывает форму от содержания, ошибочно полагая, что писатель только создаёт искусную вазу и ему безразлично, влить ли в неё вино или помон, что не идея рождает слово, а слово рождает идею¹.

Влияние футуризма особенно сильно отразилось на форме ряда ранних произведений Маяковского. В одном из своих позднейших выступлений поэт сам говорил о своих самых ранних стихах как о наиболее запутанных и чаще всего вызывающих разговоры о непонятности. Действительно, в некоторых стихах этого периода Маяковский отдаёт дань формализму, например рассекает слово, давая его обратное чтение, применяет чрезвычайно сложные грамматические конструкции, создаёт экспрессионистские образы и т. д. Но не это определяло путь поэта. Для генеральной линии его творческого развития характерно стремление сблизить поэзию с жизнью, поставить поэзию на службу народу. Вот почему никакие влияния футуризма не могли остановить его быстрого движения вперёд по пути реализма. Особенно отчётливо это видно при рассмотрении творчества Маяковского как сатирика, которое развернулось во всём блеске тогда, когда вредные влияния футуризма на поэта значительно ослабли. Так, в стихотворении «Надоело» (1916) поэт создаёт меткий образ одного из «хозяев» жизни — жирного, прожорливого буржуа:

Вижу,
вправо немножко,
неведомое ни на суше, ни в пучинах вод,
старательно работает над телячьей ножкой
загадочнейшее существо.
Глядишь и не знаешь: ест или не ест он.
Глядишь и не знаешь: дышит или не дышит он.
Для аршина безликого розоватого теста:
хоть бы метка была в уголочке вышита.
Только колышутся спадающие на плечи
мягкие складки лоснящихся щёк.

Это — типическое обобщение, гротеск, но гротеск реалистический. Уже одно упоминание о телячьей ножке делает образ зримым, конкретным. Выпятив физиологическую деталь — «безлицое розоватое тесто», упростив до предела портрет «жирного», в котором нет ничего чело-

¹ См. В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 1, Гял, 1939, стр. 342.

печеского, нет даже «метки в уголочке», по которой можно было бы обнаружить в этом буржуа, «проевшемся насквозь», хоть признак, хоть отдалённое подобие человека, поэт создал художественный образ, имеющий большое социальное значение.

Вся дореволюционная сатира Маяковского — это последовательное отрицание современной ему действительности, гневный протест против свищовых мерзостей жизни, против мира «жирных и жрущих». Причём действительность в восприятии поэта была настолько отвратительна и трагична, что для юмора в его дореволюционной сатире не оставалось места. Поэзия раннего Маяковского, по существу, лишена юмора. Его сатира трагична. Картину похорон «умершего смеха» нарисовал сам поэт в стихотворении «Чудовищные похороны». Сражённая горем, плетётся за гробом «старуха-жизнь, — усопшего смеха седая мать», утирает слёзы приунывший анекдот, визжит «ободранная», «куцая» острота (эпитеты-то какие!!). «И вот сквозь строй их... вышел ужас — вперёд пойти — весь в похоронном марше». Из всего этого ясно, почему и гротеск в раннем творчестве Маяковского специфичен — он почти всегда трагичен. Изображение тех или иных сторон явлений в крупном плане вызывает не столько смех, сколько гнев и омерзение. И в последующем творчестве Маяковского гротеск остаётся одним из важнейших и излюбленных средств типизации, однако характер его меняется. Преувеличение, переплетающееся с фантастикой, часто окрашивается комизмом.

Большая Октябрьская социалистическая революция дала поэзии Маяковского новую жизнь, нового, многомиллионного читателя. Сатира поэта всё теснее связывается с действительностью, всё глубже проникает в неё светлый юмор, расширяется тематика произведений, рождаются новые жанры.

Важнейшим этапом в формировании Маяковского как поэта революции были «дни и ночи РОСТА» (1919—1922). Именно к этому времени восходят истоки жизнеутверждающей, боевой сатиры Маяковского. В РОСТА учился он очищать язык «от поэтической шелухи на темах, не допускающих многословия». Там были заложены основы многих сатирических жанров: частушки, комического двустушия, эпиграммы, пародии, агитбасни, агит-поэмы, агитпьесы, фельетона и т. д., которые заняли впо-

следствии такое значительное место в творчестве поэта. Более того, плакаты РОСТА, говорил Маяковский, — предки «всех многотысячных сегодняшних сатирических журналов».

Типизация в «ростинских» плакатах была направлена на раскрытие определённого агитационного содержания.

В подписях к «Окнам РОСТА» Маяковский строит типический образ на сочетании текста с плакатным рисунком, раскрывая сущность образа не только словесными, но и графическими средствами. Афористичность, эффектная, острая, порой каламбурная рифмовка, использование многозначности слов, краткий, эпиграммный характер подписей помогали поэту в яркой, образной форме раскрывать существо глубоко типических явлений. При этом Маяковский руководствовался чёткими политическими заданиями, умело сочетал фельетонную хлёсткость с большим художественным тактом. Поэт широко использовал народные образы, популярные в народе песни, сказания, поговорки, частушки и т. п. Умело и остротой направляя своё сатирическое оружие против отрицательных явлений жизни, поэт учился давать обобщённые, отточенные, убийственно меткие характеристики политических врагов. Это умение с особенным блеском проявилось в последующие годы.

Работа в «Окнах РОСТА» помогала Маяковскому освобождаться от литературщины — от осложнённых фраз и образов, порой построенных на субъективных ассоциациях, — характеризующей некоторые его произведения, опубликованные в 1918—1919 годах в футуристических изданиях. Достаточно сравнить поэму Маяковского «150 000 000» (1920) с его стихами и очерками об Америке (1925—1926), чтобы увидеть, как поэт энергично избавляется от известного схематизма, абстрактных аллегорий, отвлечённой символики, от излишнего гиперболизма образов.

В начале 20-х годов в его сатире, в частности в «Маяковской галлее», являющейся, по существу, циклом стихотворных карикатур, мы видим преимущественное обращение к образам-маскам, что было вызвано особенностями сатирических жанров, в которых поэт выступал в то время. Для фельетонов и пьес Маяковского, созданных им в последний период жизни, характерны новые приёмы и методы сатирической типизации. Поэт смело заостряет и конкретизирует актуальные политические и

бытовые детали, сводит к минимуму аллегорию, создаёт сатирические типы.

Значительное место в сатирической типизации у Маяковского принадлежит пародии. Этот художественный приём Маяковский применяет в своих поэмах и пьесах. Если мы возьмём такую пьесу, как «Мистерия-Буфф», то увидим, что пародийным является уже самый замысел этой пьесы, в основе которой лежит сатирическое обыгрывание ряда библейских мотивов. В качестве примера использования пародии в речевой характеристике можно привести речь отдельных персонажей в «Мистерии-Буфф», в пьесах «Клоп» и «Баня», в поэме «Хорошо!» и др.

Маяковский последовательно и энергично выступал против всего, что мешало нашему поступательному движению вперёд. И здесь ему на помощь приходила боевая, острая сатира. У поэта были все основания сказать: «Я знаю много лучше других сатирическую работу». Маяковского по праву можно назвать создателем ряда важнейших жанров советской сатиры. Он написал первую советскую сатирическую пьесу — «Мистерия-Буфф». Он явился одним из основоположников школы советского сатирического плаката и довёл до совершенства жанр стихотворного фельстона, фесерической комедии, политической эпиграммы и т. д.

Поэт неоднократно говорил о необходимости повышать требования к сатире, звал к углублённой работе над совершенствованием этого вида литературы. Он не устал доказывать, что сатира не имеет ничего общего с праздным весельем, с зубоскальством. Борьба со всякого рода «дрянью», говорил Маяковский, требует ясной концепции, меткого удара и смелого художественного разрешения выбранной темы. Поэт с презрением говорил о «лёгких фельетончиках адюльтерного характера». Отмечая «некоторое мслководье нашей сатирической работы», Маяковский призывал выбирать для сатиры «сложные, висающие в воздухе вопросы», создавать углублённые сатирические образы.

Поэт последовательно утверждал эти принципы в жизни. Он активно сотрудничал в советской сатирической печати. Его боевые стихи печатались в журналах «Крокодил», «Бузотёр», «Красный перец», «Чудак» и др. Особое значение придавал Маяковский выступлениям сатириков на страницах наших газет. Подчёркивая необ-

ходимость широкого внедрения сатирического фельетона в газету, поэт писал: «Приложены ли какие-нибудь усилия для того, чтобы создать из стихотворца фельетониста? А ведь мы знаем, что и стихотворный фельетон настолько может выхлестать человека, что за год вперёд будет сквозь брюки красное мясо просвечивать.

Газетного фельетониста прозаического и поэтического нужно обязательно создать»¹.

С особенной силой развернулось дарование Маяковского-сатирика во второй половине 20-х годов, когда партия со всей резкостью подчеркнула необходимость усиления критики и самокритики. В этот период оживилась и вся работа советских сатириков. В 1923 году Маяковский в статье «Можно ли стать сатириком?», радостно отмечая рост сатирических журналов, писал: «Общее впечатление: количество и отчасти уровень сатиры сильно повысились.

Чем объяснить?

Во-первых, конечно, нашей политической победой и рядом наших экономических побед.

Это первое условие — возможность смеха. Но этого мало. Необходимо «профессиональное» поднятие квалификации сатирика.

...Сатира растёт, — нужно дать ей высшую квалификацию»². Во второй половине 20-х годов поэт выступает против вредных настроений среди части молодёжи (стихотворения «Маруся отравилась», «Дела вузные, хорошие и конфузные», «Даёшь изящную жизнь» и др.), разоблачает чуждые явления в литературе и искусстве («Марксизм — оружие, огнестрельный метод. Применяй умеючи метод этот!», «Массам непонятно», «Халтурщики», «Галопщик по писателям», «Птичка божия», «Фабриканты оптимистов», «Четырёхэтажная халтура» и др.), пишет фельетоны на внешнеполитические темы и т. п. Особо следует сказать о его стихах на «зарубежную» тему, в частности о цикле стихов об Америке. Стихи эти, созданные в основном в 1925 году, часто не имеют прямого сатирического задания, — это путевые картины, поэтические зарисовки с натуры, рассказ о виденном. Но, говоря о

¹ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 10, стр. 331.

² В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 12, Гихл, 1949, стр. 85—87,

ненавистном ему мире «жпрноживотных», «лобоузких», Маяковский не может сдержатъ своей гневной, злой сатиры. Поэтическия картины, созданныя поэтом, это не впечатления бесстрастного туриста. Его стихи о буржуазной Европе и Америке — гневные, политически страстные художественные обобщения.

Если глаз твой
прага не видит,
пыл твой выпили
нэн и торг,
если ты
отвык пенавидеть, —
приезжай
сюда,
в Нью-Йорк.
(«Порядочный гражданин»)

Грубый произвол реакции, неограниченную власть денег, страдания народных масс увидел Маяковский за океаном. Остроту социальных конфликтов не закрыли от советского поэта ни многоэтажные коробки небоскрёбов, ни огромные вокзалы и мосты, ни пёстро-крикливые рекламы Бродвея, ни подземные и надземные железные дороги, ни ярко освещённые дворцы миллионеров. Маяковский в своих стихах и очерках показал США как страну кричащих контрастов, как страну колоссальных богатств обнаглевших, захлёбывающихся в грязи и роскоши миллиардеров и ужасающей нищеты миллионов трудовых людей. Выражению чувства классовой ненависти в этих стихах поэта служит сатира.

До предела отточены здесь все характеристики. тонко продуманы методы создания типических образов. Образы капиталистов, финансовых и промышленных воротил выступают уже не просто как «маски» «жирных», а как конкретные типы классовых врагов.

Вот мы видим хозяина «с мордой, вспухшей на радость чирю», готового «удочерить» шестнадцатилетнюю... Вот отвратительный образ свиного короля Свифта, принёсшего горе в семью негра Тома. Здесь, в характеристике этих персонажей, опять пропадает юмор, — ненависть, омерзение, гнев занимают его место.

В других стихах этого цикла комическое соседствует с шаржем, злой иронией, с едким сарказмом. Даже несмотря на беглую характеристику, которая дана «американским русским» — эмигрантам Петрову и Каплану

И читатель не может не согласиться с убедительностью этого обобщения. Типическое в этих маленьких картинках собрано и сконцентрировано с такой большой силой, что вывод напрашивается сам собой. В целом же этот цикл — яркое свидетельство быстрого роста Маяковского-сатирика, пример того, как писатель, вооружённый передовым марксистско-ленинским мировоззрением, может поставить своё перо на службу партии и народу.

Создавая сатирический образ, Маяковский всегда стремился сделать его более действенным, подлинно типическим, выражающим социальную сущность данного явления с наибольшей полнотой, и в то же время максимально конкретным, индивидуализированным. «Можно написать, — говорил Маяковский, — основанный на случайном событии памфлет на Чемберлена. Давать углублённую литературу — это не значит заменить Чемберлена космосом. А это значит подобрать именно на этого Чемберлена большее число именно его касающихся фактов — типизировать, систематизировать, обрабатывать, но с единственным устремлением, если фельетон был щелчком — углублённая литературная вещь пусть ляжет кулаком на чемберленый цилиндр»¹.

Так Маяковский прокладывал советской литературе пути к созданию заострённого типического сатирического образа.

Особенно широко осуществил Маяковский свои художественные принципы в знаменитом цикле сатирических фельетонов, опубликованных в 1928 году в журнале «Крокодил» («Ханжа», «Подлиза», «Помпадур», «Стопп», «Сплетник» и др.), и в замечательных комедиях «Клоп» и «Баня». Для этих произведений, построенных в основном на бытовом материале, особенно характерно многогранное раскрытие типического образа путём широкой и углублённой типизации, портрета, деталей обстановки, а также через авторскую речь.

Каждый сатирический образ, созданный В. Маяковским, — это художественное обобщение, правдиво и всесторонне отражающее действительность.

«Обыватель — многосортен», — говорил Маяковский. Но в каждом данном им сатирическом образе, очерченном со многих сторон, выделено главное. Поэт изображает

¹ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 10, стр. 315.

самых разнообразных представителей мещанства. Это и обыватель, готовый поверить любому вздорному слуху; это и трус, главная мечта которого — «схорониться б за приказ... спрятаться б за циркуляр...»; это и морально разложившийся человек, это и хлюст, и скептик, и помпадур. Но, рисуя все эти образы обывателей, поэт подчёркивает их единую сущность, выделяет главное, типическое — их глубокую враждебность советскому обществу.

Маяковский с партийных позиций решал в сатире большие политические темы. Смело и глубоко типизируя явления, иногда не имеющие массового распространения, поэт добивался большого сатирического эффекта. Понятно, что для такого смелого выбора и разрешения темы он должен был не только в совершенстве владеть своим мастерством, но и обладать передовым мировоззрением.

Известно, что содержание искусства определяется жизнью, которая отражена в художественном произведении, и мировоззрением писателя. С мировоззрением связаны важнейшие принципы типизации, т. е. *что* и *как* типизирует писатель. В том, *что* он изображает как главное, всуеющее и *что* — как второстепенное и несущественное, победу и поражение каких сил он показывает, какие стороны действительности преувеличивает, какие преуменьшает и т. д., — именно в этом выражается партийность писателя. Партийность Маяковского-сатирика проявлялась в гневном разоблачении всего отрицательного.. Поэт всегда показывал обречённость отживающего и омертвевшего, клеймя позором всё чуждое и косное; он всегда звал к борьбе за подлинно прекрасное.

Партийность писателя выражается и в сознательном заострении, преувеличении раскрываемого образа.

Искусство, как отмечал Горький, обладает правом преувеличивать. Преувеличение и заострение образа тесно связаны с мировоззрением, взглядами и устремлениями писателя. Без фантазии нет искусства, но вымыслить, говорил Горький, — значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образе. Отсюда следует, что художественный вымысел при типизации — необходимое требование реалистического отображения действительности.

Типизировать, систематизировать, обрабатывать — в понимании Маяковского значило, руководствуясь правдой жизни, отбирать из большого фактического мате-

риала то, что является наиболее показательным, наиболее характерным, и, дополнив материал жизни своей фантазией, своим опытом, создавать образы-обобщения. Такое понимание типического коренным образом отличало его от «лефовцев» и прочих вульгаризаторов, превозносивших «литературу факта», начисто отрицавших писательский домysel, типизацию, обобщение, преувеличение и заострение образа, а стало быть, самую основу художественного творчества.

Если натуралисты и «лефовцы» слепо, фотографически копировали действительность, отрицали роль вымысла, то подлинный художник-реалист Маяковский, создавая свои типические образы, шёл иным путём.

Сатирические образы зрелого В. Маяковского имеют огромную, непреходящую художественную ценность, подобно образам гоголевского «Ревизора», щедринской «Истории одного города», некрасовских «Современников» и других произведений классиков русской сатиры.

Важнейшим из способов типизации в сатире является смелое преувеличение и заострение образа. Это отлично понимал Салтыков-Щедрин. Его гиперболически заострённые сатирические образы, как отмечал Тургенев, отображали те или иные явления как бы посредством увеличительного стекла. Эту особенность щедринской сатиры органически усвоил и В. Маяковский. Указывая на необходимость преувеличения в сатире, он обращался к советским сатирикам:

взяли б
в лапы
лупы вы.

Маяковский призывал кропотливо оттачивать каждое слово, каждый художественный образ. «Необходима... обработка материала. Если это литературное произведение, — должно быть заострено слово»¹.

Создавая свои обобщённые сатирические образы, Маяковский стремился, чтобы они были максимально отточены, заострены, чтобы было ясно, кого и какие идеи хотел разоблачить писатель. «Что касается прямого указания, кто преступник, а кто нет, у меня такой агитаци-

¹ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 85—86.

онный уклон, я не люблю, чтоб этого не понимали. Я люблю сказать до конца, кто сволочь»¹, — говорил он.

Именно так, с присущей ему страстностью разоблачает Маяковский в своих произведениях узколобых обывателей и бюрократов, заклятых врагов нашей партии, трусов и подхалимов, лодырей и ханжей, сплетников и помпадуров и других явных и скрытых врагов нашего народа, нашего государства.

«Мы их всех, конечно, скрутим...», — писал поэт, отдавая все силы, всю страстность своих стихов, «из сердца сделанных, а не из ваты», борьбе с отжившим и отживающим.

Большое место среди приёмов типизации в творчестве Маяковского принадлежит гиперболе. Гипербола — явное, намеренное преувеличение в целях усиления художественной выразительности — является одним из излюбленных приёмов типизации Маяковского-сатирика. Известно, что гипербола часто встречается в устном народном творчестве. На гиперболизации, на преувеличении характерных черт явлений построены многие лучшие образы фольклора.

На гиперболе, часто поднимающейся до гротеска, строит многие образы своих сатирических произведений В. Маяковский.

Гипербола у Маяковского порой несёт как бы функцию увеличительного стекла, направляемого на явления, которые поэт хочет выделить, усилить, дать крупным планом (вне зависимости от того, положительные они или отрицательные).

Выше мы уже рассматривали гиперболические и гротескные образы ряда стихотворений Маяковского.

Выдвигая требование обобщать, преувеличивать явления жизни, ставшие достоянием литературы, Маяковский выступал против бескрылого «описательства», против эмпирического, ползучего реализма, против реалистов «на подножном корму... с мордой, упёршейся вниз...».

Выдвигая своё требование к искусству — преувеличивать, обобщать, он писал:

Театр
не отображающее зеркало,
а —
увеличивающее стекло.

¹ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 11, стр. 505.

Это, конечно, вовсе не значит, что Маяковский был против отображения жизни! Он был против «беспристрастного показывания», пассивного отображения действительности. Иногда в своей сатире поэт, как мы видели, выводит образ в фантастически преувеличенном, в уродливо комическом виде, где смешное переплетается со страшным, создавая таким образом гротеск. Ярким примером этого служит известное стихотворение «Прозаседавшиеся» (1922). Гротеск даётся здесь в единстве с другими приёмами сатирической типизации. Всё стихотворение пропитано иронией, построено на резких противопоставлениях, на интонационных и ритмических контрастах. В основе гротеска лежит реалистическая метафора: «сидят людей половинны», «они на двух заседаниях сразу», «поневоле приходится разорваться!». Юмористический контекст, в котором показана картина людей, разорвавшихся на две половинны и сидящих одновременно на двух заседаниях, делает её фантастической и смешной. Меткое обобщение, подчёркивание реалистических деталей сообщают ей необыкновенную правдивость и жизненность. Известно, как понравилось В. И. Ленину это остро сатирическое стихотворение, в котором резко высмеиваются ничённые заседания и горе-«деятели», которые, вместо того чтобы работать, «все заседают и перезаседают». «...Давно я не испытывал такого удовольствия с точки зрения политической и административной»¹, — отмечал Владимир Ильич. Маяковский, по меткому выражению Ленина, «вдрызг» высмеял заседания и любителей заседательской суетни, недостойной коммунистов.

Гротеск, естественно, занимает меньше места в творчестве Маяковского, чем гипербола, но и гротеск ситуаций, и гротеск в речи персонажей, и гротеск в обрисовке характеров у Маяковского всегда глубоко реалистичен.

О сущности реалистического гротеска хорошо сказал в одной из своих бесед К. С. Станиславский: «...Настоящий гротеск — это внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания. Надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных всеисчерпывающих элементах — надо ещё сгустить их и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по вы-

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 33, стр. 197.

разительности, дерзким и смелым, граничащим с шаржем. Гротеск не может быть не понятен, с вопросительным знаком. Гротеск до наглости определён и ясен. Беда, если в созданном вами гротеске зритель будет спрашивать: «Скажите, пожалуйста, а что означают две кривые брови и чёрный треугольник на щеке у Скупого рыцаря или Сальери Пушкина?». Беда, если вам придётся объяснять после этого: «А это, видите ли, художник хотел изобразить острый глаз. А так как симметрия успокаивает, то он и ввёл сдвиг...» и т. д. Здесь могила всякого гротеска. Он умирает, а на его место рождается простой ребус, совершенно такой же глупый и наивный, какие задают своим читателям иллюстрированные журналы»¹.

Гротеск и гипербола у Маяковского нарушают лишь внешние черты явлений в целях более глубокого раскрытия их внутреннего содержания, они отражают сущность явлений, характер их связей с действительностью. А это, естественно, не противоречит требованиям реализма. В сатире каждое жизненное явление благодаря её специфическим методам типизации предстаёт перед читателем в более обнажённом, заострённом виде. Гипербола, гротеск как средства заострения образа, имеющие принципиальное значение, всегда оставались в поэтическом арсенале Маяковского. Он отказался лишь от гиперболы отвлечённой, условной.

Могучим средством типизации у Маяковского является речевая характеристика. Поэт подбирает и концентрирует в речи персонажа определённые стилистические элементы, свойственные данному сатирическому типу. Целый ряд стихотворений Маяковского построен на типизации речи самого персонажа, на его саморазоблачении. Этот приём лежит в основе таких его стихотворений, как «Взяточники», «Фабрика бюрократов», «Сердитый дядя», «Общее руководство для начинающих подхалим», «Нагрузка по макушку», «Служака», «Стоп», «Сплетник», «Халтурщики», «Ханжа», «Идиллия», «Мразь», «Смена убеждений», «Особое мнение», «Птичка божия» и др. В этих стихотворениях поэт буквально одной-двумя репликами, несколькими фразами, подбором характерных слов и выражений создаёт обобщённый, заострённый образ.

¹ К. С. Станиславский, Статьи. Речь. Беседы. Письма, изд. «Искусство», 1953, стр. 256.

Средством типизации является и комическая функция фамилий ряда персонажей: Присыпкин, Победоносиков, Моментальников, Брюкин, Сорокин, Александра Фёдоровна (Жеренский) и многие другие.

В статье «Как делать стихи?» Маяковский, анализируя одну из своих частушек, отмечает значение новой, неожиданной рифмовки как вспомогательного средства типизации. Маяковский указывает, что он всегда в конец строки ставит самое характерное слово и во что бы то ни стало подбирает к нему рифму. «Эта новизна делает вещь нужной, поэтической, типовой».

Из всего разнообразия приёмов и методов типизации в сатире Маяковского мы коснулись лишь некоторых, наиболее существенных. В каждом отдельном стихотворении мы видим комплекс этих приёмов. Редкое из них основано на каком-нибудь одном приёме. Все тропы — эпитеты, сравнения, метафоры и т. д. — подчинены определённой задаче, а образный строй каждого из сатирических произведений Маяковского глубоко своеобразен и художественно оригинален.

Сегодня, когда палицо отставание ряда жанров советской сатиры, изучение опыта Маяковского-сатирика становится особенно необходимо.

Одна из важнейших особенностей сатиры Маяковского, как и вообще советской сатиры, состоит в том, что она направлена на утверждение советской действительности, советского государственного и общественного строя.

Ещё В. Г. Белинский в одной из своих статей указывал, что всякое отрицание, чтобы быть живым и поэтическим, должно делаться во имя идеала. Маяковский-сатирик видел в утверждении социалистической действительности свой положительный идеал, и его борьба с силами прошлого, со всем враждебным, окаменевшим и отживающим была направлена на осуществление этого идеала. Революционная борьба советского народа, руководимого Коммунистической партией, ликвидировала вековую противоположность идеала жизни с самой жизнью. Реализуя и утверждая идеал жизни в самой социалистической действительности, советские люди пользуются могущественным оружием, могучей движущей силой развития советского общества — критикой и самокритикой. Одной из своеобразных форм общественной критики является са-

тира. Советская сатира служит делу создания коммунистического общества.

Обличая отрицательное, сатира Маяковского отстаивает всё великое и прекрасное, всё новое, нарождающееся в нашей жизни, в советской действительности. В этом её созидательная роль.

Сатира Маяковского рождена великим патриотическим чувством любви и преданности делу революции, высокой гражданственностью, ненавистью ко всему, что мешает строить коммунистическое общество.

О чём бы ни писал Маяковский-сатирик, его сатира — всегда сатира политическая в самом широком смысле слова, сатира больших социальных обобщений.

Сатирические образы, созданные Маяковским, говорят о его глубоком знании жизни и её конфликтов.

Поистине трудно найти такое отрицательное явление современной ему действительности, которого не коснулось бы гневное перо Маяковского-сатирика. При этом сатирический образ у Маяковского — это изображение живого человека с присущими ему индивидуальными чертами.

Неотъемлемым качеством жизнеутверждающей советской сатиры Маяковский считал юмор, комизм. «Я хочу, — говорил он, — чтоб агитация была весёлая, со звоном»¹.

Готовя в 1929 году сборник своих «Окон РОСТА», названный «Грозный смех», поэт поставил в нём сразу послю вступительной статьи «Прошу слова» стихотворение «Посмеёмся!». Стихотворение это впервые было опубликовано в 1924 году в журнале «Красный перец». Открывая сборник «ростинских» стихов и плакатов именно этим стихотворением, Маяковский, очевидно, стремился подчеркнуть его программный характер:

Товарищи,
 во-всю
 из глоток из всех, —
да так, чтоб врагам
 аж смяться,
сегодня
 раструбливайте
 радостный смех!
Нам
 есть над чем посмеяться!

¹ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 11, стр. 507.

Смех в сатире Маяковского — это «нежность слов» для друзей и «слова-бичи», «сатира-палка» для врагов. Смех Маяковского — это органический сплав сатиры и юмора, иронии и сарказма, где приёмы типизации, такие, как гротеск, гиперболизация, карикатурность, лишь усиливают сатирический эффект. Смех как следствие суммы определённых, заранее сознательно продуманных приёмов не мешает сатире быть уничтожающей.

Смех Маяковского — карающий, разящий; сатира — бичующая.

Грозным смехом поэт клеймит пороки, смехом разоблачает зло, учит его ненавидеть:

Товарищ,
 сквозь смех
 смотри и учись
до дна
 ненавидеть прага.
 («Москва горит»)

Маяковский неоднократно подчёркивал, что для того, чтобы сатира была острой и разящей, чтобы она бичевала, клеймила смехом, необходима правильная сатирическая обработка слова. Поэт писал, что смех вызывается и соответствующей рифмовкой, и эксцентричностью образов, и гиперболизмом. В одной из своих статей он даже набросал условную «схему смеха», показывая этим важность для сатиры правильной обработки жизненного материала.

Лаконичны и выразительны изобразительные художественные средства Маяковского-сатирика. Порой ему достаточно одного-двух слов, чтобы передать существо данного явления, нарисовать яркий типический образ. Так, в стихотворении «Канцелярские привычки» поэт говорит, что для людей, привыкших всю жизнь «канцелярствовать», даже солнце — «входящее и исходящее». Два слова — и образ найден, причём преувеличению не кажется нам естественным, нереалистическим, ибо поэт берёт здесь самое характерное и типичное для миропонимания людей, погрязших в канцелярщине и бюрократизме.

Сатира Маяковского слита воедино с его положительной программой, с его лирикой и эпосом. В. Маяковский создал яркие художественные образы положительных героев нашего времени. В творчестве поэта, как и в самой

жизни, положительное и отрицательное находятся в постоянной борьбе.

Маяковский всегда ясно видел главное в жизни, ведущую тенденцию развития нашего общества, строящего под руководством Коммунистической партии коммунизм.

Только следуя правде жизни, исходя из высокого требования коммунистической идейности и из главного требования социалистического реализма — правдиво, исторически конкретно изображать жизнь в революционном развитии — можно создать действительно яркие, подлинно художественные произведения сатиры.

Отстаивая идейные позиции советской литературы и в частности советской сатиры, Маяковский безжалостно громил всех, «прикрывшихся листиками мистики», всевозможных «футуристов, имажинистов, акмеистов, запутавшихся в паутине рифм». Ещё в 20-е годы Маяковский разглядел реакционную сущность группы «Серапионовы братья», отстаивавшей безидейность в искусстве, утверждавшей, что искусство не играет общественной роли, что вредная литература полезнее полезной. Поэт боролся с порочными установками этой группы и говорил об её участниках, что они свои произведения сдабривают символизмом «и, почтительно, и тяжело приноравливают к лёгкому нэпо-чтению». Позже В. Маяковский также последовательно боролся с псевдотеоретиками различного толка из других литературных группировок.

Характерно, что Маяковский ещё в начале 20-х годов достойно оценил «творчество» таких писателей, как Ахматова, Зощенко и им подобные. Великий поэт очень тонко квалифицировал произведения Ахматовой как «стишки», в которых «красивость аж дух выматывает».

В статье «Поверх Варшавы», рассказывая о своей поездке в капиталистическую Польшу, Маяковский писал: «Какая-то станция, кажется, Барановичи. Поезд стоит минут 10. Подхожу к киоску за русскими эмигрантскими сочинениями. У киоска остолбеневаю. Лежит «Нива». «Нива» самая настоящая: буквы в цветочках, слова — семейства, читающие «Ниву», справа — амурчики, «Ниву» поливающие из лейки. Издание — Рига. Год — 27-й. И даже дань временам: «Нива» называется «нопой»...

Возмущённый, раскрываю журнал. Ещё б не возмутиться, — какая наглая подделка! Читаю. Никакая не подделка. На первой странице Ахматова. Потом Зозуля —

«Путешествие по Корсике», масса зощенок и всё в этом роде...»¹.

Гневно и непримиримо бичевал Маяковский буржуазно-мещанских писателей, ориентирующихся на обывателей: «...Погоня за темами, общими для всех человек, это — погоня за огромным косным обывательским рынком; борьба этих тысяч писателей и критиков против агитки, против политики в искусстве, это борьба обывательского большинства против горсточки революционных писателей, против писания о революции и против неё самой»².

Маяковский помогал партии разоблачать всё чуждое и враждебное нашей литературе.

На так пазываемых вечерах «Чистки поэзии» Маяковский обрушивался на многочисленные поэтические группочки, якобы аполитичные и интимные, а на самом деле явно буржуазно-мещанские, — на акменистов, имажинистов, парнасцев, пичевоков и т. п., говорил о том, что долг художника-гражданина — служить своим словом революции. Дмитрий Фурманов, бывавший на этих вечерах, под впечатлением одного из выступлений Маяковского в 1922 году, писал в своей статье «Чистка поэтов», что те поэты, творчество которых не служит делу революции, — не могут быть названы поэтами во всём объёме этого слова: «Комнатная интимность Анны Ахматовой, мистические стихотворения Вячеслава Иванова и его эллинические мотивы — что они значат для суровой, железной нашей поры?! Для нас, для нашей эпохи — это никчёмные, жалкие и смешные анахронизмы»³.

В страстной полемической борьбе с идеологами пассивности и безидейности в литературе Маяковский допускал и отдельные ошибочные формулировки. Так, он рассматривал, например, как две взаимоисключающие, противоположные точки зрения на искусство понимание его как средства отображения действительности и как оружия классовой борьбы. Но вся боевая поэзия В. Маяковского была поставлена на службу революции, народу, коммунизму. Поэт призывал не пассивно ждать будущего, а приближать

¹ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 7, Гихл, 1940, стр. 442—443.

² Там же, стр. 443—444.

³ См. «Дм. Фурманов — писатель-большевик» (статьи и материалы), Облгиз, Иваново 1951, стр. 65.

его трудом и борьбой, быть активным участником революционного преобразования жизни.

Не подчинив свою сатиру задаче утверждения советской действительности, писатель неминуемо скатится в болото вульгаризации и формализма, натурализма и безидейности, а его попытки «осмеять» пороки и недостатки выльются в клевету на нашу действительность, как это и произошло с идейно порочными пьесами — «Гости» Л. Зорина, «Последний принц» А. Мариенгофа, «Деятели» И. Городецкого, «Порядочные люди» А. Сурова.

В. Маяковский смотрел на сатиру как на действенное оружие преобразования жизни, как на могучее средство утверждения положительного идеала. Салтыков-Щедрин писал: «...Чтоб сатира была действительною сатирою и достигала своей цели, надобно, во-первых, чтоб она давала почувствовать читателю тот идеал, из которого отправляется творец её, и во-вторых, чтоб она вполне ясно сознавала тот предмет, против которого направлено её жало»¹. Именно такое понимание сатиры свойственно Маяковскому. Он сравнивал её с армией, всегда готовой к бою.

Умению остро схватывать и раскрывать сущность явлений, проникать в самую глубину жизни, зло разоблачать замаскировавшихся врагов, непримиримости в борьбе со всем отрицательным, мастерству сатирического обличения Маяковский учился у классиков русской сатиры. Обличительный пафос Маяковского по своему характеру и приёмам ближе всего к гоголевскому и щедринскому гневному слову. Не случайно с таким вниманием относился поэт к лучшим произведениям великих русских сатириков. «Ревизор», по словам Маяковского, — произведение «острейшей сатиры», произведение «содрогающего величия». Поэт отмечает типичность персонажей гоголевской комедии, её актуальность: «...разве Бобчинский и Добчинский — фигуры древнего прошлого, разве у нас сейчас нет таких парных Бобчинских и Добчинских?.. не предугадал их по фамилии Гоголь, а предугадал по характеру. Вот почему они действуют и разговаривают, как живые»².

¹ «М. Е. Салтыков-Щедрин об искусстве», изд. «Искусство», 1949, стр. 206.

² В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. XII, Гиз, 1937, стр. 366—367.

У Гоголя и Щедрина учился Маяковский искусству создавать запоминающийся характер, тип, острый и яркий сатирический образ. Не менее пристально поэт изучал мастерство Некрасова-сатирика. Если приглядеться к образам «жирных» — буржуа — и к другим сатирическим образам, созданным Маяковским, к гротескной манере их лепки, невольно возникнут в памяти строки из некрасовских «Современников»:

Князь Иван — колосс по брюху,
Руки — род пуховика,
Пьедесталом служит уху
Ожиревшая щека.

Желая изобразить и заклеймить определённый порок, Маяковский опирался на образы сатириков-классиков. Это особенно отчётливо видно в стихотворных фельетонах Маяковского 20-х годов («Помпадур», «Зевс-опровержец», «Сплетник», «Трус», «Столи», «Ханжа», «Плюшкин» и др.).

Характерным примером творческого продолжения традиций классиков может послужить стихотворение Маяковского «Плюшкин». Уже само название его говорит о стремлении поэта нарисовать типический образ скопидома, характерные черты которого лучше всего объединены в одном слове — «Плюшкин». Но Маяковский не просто ограничился заимствованием у Гоголя фамилии «героя». На новом, тщательно отобранном материале он создал совершенно самобытный, типический образ современного «Плюшкина», скопидома, обывателя, далёкого от больших событий современности, человека, который прежде всего заботится о своём личном благополучии. Это уже не «прореха на человечестве», а нечто ещё более мелкое и отвратительное — «ручною вшой копошащийся Плюшкин».

Маяковский не только сам следовал традициям Гоголя и Щедрина, творчески их развивал, но призывал наших поэтов и писателей выжигать огнём сатиры всё оживающее и омертвевшее в жизни, как это делали великие русские сатирики. В этом отношении весьма интересны такие программные стихотворения Маяковского, как «Мрачное о юмористах» и «На что жалуетесь?». Первое из них продиктовано желанием поэта усилить ударную мощь сатиры, активизировать этот вид литературы:

Где вы,
 бодрые задиры?
 Крыть бы розгой!
 Взять в слезу бы!
 До чего же
 наш сатирик
 измесьчал
 я обеззаубел!

Уже само это обращение к «бодрым задирам» говорит о том, что сатира в понимании Маяковского всегда должна быть жизнеутверждающей, оптимистической, наступательной, боевой.

Маяковский считал, что сатира должна быть нелицеприятной, смертельно ядовитой и безжалостной по отношению ко всем тем, кто мешает нашему движению вперёд.

Поэт говорил сатирикам:

Обличитель,
 меньше крему,
 очень
 темы
 хороши.
 О хорошенькую тему
 зуб
 не жалко искрошить

Припаси
 на зубо
 лд,
 в километр
 жалю вызмей
 против всех,
 кто зря
 сидят
 на труде,
 на коммунизме!

(«Мрачное о юмористах»)

Великий советский поэт выдвигал перед нашими сатириками боевые задачи, звал их к борьбе и действию, высмеивал «писцов стада», которые, ярким заголовком «мозжечок прикрывши тощий», пытаются лакировать действительность, сглаживать конфликты, сводить сатиру к такому юмору, от которого исчезают даже улыбки. Дело сатирика, говорил в своё время Белинский, не невинное зубоскальство весёлых остроумцев, а громы негодования, гроза духа, оскорблённого позором.

В другом стихотворении, «На что жалуетесь?», Маяковский говорит о вдохновляющей, героической романтике нашей жизни, о многообразии тем, стоящих перед нашими писателями, призывает теснее связывать литературу с жизнью, со «строительными буднями», бороться со скукой и серостью в литературе:

Литература
и поет,
и пухнет, как флюс,—
и кажется,
посмотрю,
прочту —
и утоплюсь
от скуки
и от огорчений.
Слезайте
с неба,
заоблачный житель!
Снимайте
мантин древности!
Сильнейшими
узами
музу вяжите,
как лошадь,—
в воз повседневности.

Поэт неустанно боролся за верное понимание типического. Эта его борьба нашла своё отражение и в его публицистических выступлениях и в его художественной практике. Особенно показательны в этом отношении его сатирические произведения последних лет жизни и, в частности, комедии «Клоп» и «Баня».

Комедию «Клоп» Владимир Маяковский написал в конце 1928 года, находясь в заграничной поездке по Германии и Франции.

«Клоп»,— писал Маяковский,— это театральная вариация основной темы, на которую я писал стихи и поэмы, рисовал плакаты и агитки. Это тема борьбы с мещанином.

Основной материал, переработанный в пьесе,— это факты, шедшие в мои руки — руки газетчика и публициста. В моей пьесе нет положений, которые не опирались бы на десятки подлинных случаев».

Раскрывая главную тему своей пьесы — разоблачение мещанства, Маяковский создаёт обобщённые, типические образы обывателей. Главное действующее лицо пьесы Иван Присыпкин, «бывший партизан, бывший рабочий», отрывается от своего класса и превращается в

обывателя. Подражая за границе, он и называет себя на иностранный манер — Пьер Скрипкин.

«Ну, что это такое Присыпкин? На что Присыпкин? Куда Присыпкин? Кому Присыпкин? А Пьер Скрипкин — это уже не фамилия, а романс!» — говорит о нём один из персонажей пьесы.

Присыпкин в прошлом носвал за Советскую власть, но, поддавшись мещанским влияниям, считает, что «кто воевал, имеет право у тихой речки отдохнуть». Своё собственное мелочное благополучие он ставит выше борьбы за социализм, за счастье человечества.

Сам Присыпкин ни в коем случае не хочет признать себя обывателем, он даже кичится своей «революционностью», но между тем всё больше и больше теряет человеческое достоинство, всё глубже вязнет в мелочах быта, в болото обывательщины.

«...Я против этого мещанского быту — канареск и прочего... Я человек с крупными запросами... Я — зеркальным шкафом интересуюсь...», — говорит Присыпкин. Но это, собственно, и все его «крупные» запросы. Маяковский говорил, что с бытовым мещанством связано политическое мещанство, ибо быт и политика неотделимы.

По ходу действия пьесы драматург переносит Присыпкина на пятьдесят лет вперёд — в коммунизм. Этот смелый приём, играющий роль увеличительного стекла, ему понадобился для того, чтобы ещё резче, ещё острее подчеркнуть чуждую социализму сущность мещанства.

«Комедия направлена по одной линии, — говорил Маяковский. — Присыпкина через пятьдесят лет будут считать зверем». Реалистическое раскрытие этой метафоры показывает не только глубокую партийность поэта, но и его художественное новаторство, его замечательное умение по-настоящему заострять и обобщать в художественном образе определённые жизненные явления.

Мы видим, как Присыпкин, напившийся до потери сознания на своей свадьбе, после пожара вмерзает в лёд залитого водой погребка. Случайно найденный при земляных работах и размороженный, он предстаёт перед людьми будущего в облике совершенно непопятного человекоподобного существа. Присыпкин сквернословит, требует «опохмелиться», поёт под гитару «жестокие» романсы. С его воротника на стену сползает оживший вместе с ним клоп... Присыпкину совершенно чуждо искусство и литература.

«Отстаньте вы с вашими грубыми агитками», — говорит он, когда врачи приносят ему книги. Все чрезвычайно поражены и удивлены необычным поведением этого «человекообразного симулянта».

В результате ряда приключений Присыпкина попадает в клетку зоологического сада, вызывая у его посетителей чувство ужаса и омерзения. Вот что говорит о нём директор зоопарка:

«Я... путём опроса и сравнительной зверологии убедился, что мы имеем дело со страшным человекообразным симулянтом, и что это самый поразительный паразит... Их двое — разных размеров, но одинаковых по существу: это знаменитые «клопус нормалис» и... и «обывателиус вульгарис»... «Клопус нормалис», разжирев и упившись на теле одного человека, падает под кровать. «Обывателиус вульгарис», разжирев и упившись на теле всего человечества, падает на кровать. Вся разница!».

Так Маяковский раскрывает паразитическую сущность мещанства. Из этого отрывка становится понятно название пьесы. И клоп и обыватель всегда вредны и отвратительны.

Не второстепенную роль в пьесе играет другой сатирический персонаж — «самородок из бывших домовладельцев» — Олег Баян. Это обыватель более тонкого плана, своего рода «идеолог» мещанства.

Вот как характеризует его один из героев пьесы: «Он — писатель. Чего написал — не знаю, а только знаю, что знаменитый! «Вечорка» про него три раза писала: стихи, говорит, Апухтина за свои продал, а тот как обиделся, опровержение написал. Дураки, говорит, вы, неверно всё, — это я у Надсона списал. Кто из них прав — не знаю. Печатать его больше не печатают, а знаменитый он теперь очень — молодёжь обучает. Кого стихам, кого пению, кого танцам, кого так... деньги занимать».

В этом монологе весь Баян — типичный мелкотравчатый обыватель от литературы. Этот образ вместе с другими отрицательными персонажами комедии удачно дополняет Присыпкина.

В пьесе выведены положительные персонажи, оттеняющие и ещё сильнее подчёркивающие мещанскую сущность Присыпкина. Это Зоя Берёзкина, слесарь, молодой рабочий и другие обитатели молодёжного общежития. Это согретые тёплым юмором люди будущего. Безоговорочное

осуждение Присыпкина слышим мы в их репликах. Советские люди не могут и не хотят мириться с присыпкинскими и выбрасывают их из своей среды.

Маяковский зло высмеивает и разоблачает характерные черты мещан: тупость, аполитичность, своекорыстие, пассивность, аморализм, органическую чуждость всему подлинно прекрасному, фальшь и интеллектуальное ничтожество, низкий культурный уровень. В образе Присыпкина и в образах других отрицательных героев комедии Маяковский замечательно ярко обобщил и раскрыл сущность мещанства, стремясь с наибольшей полнотой, глубиной и заострённостью выразить его типичные черты.

Удары Маяковского-сатирика были столь сильны, что зачастую вызвали отклики задетых его сатирой.

Так, в 1929 году в «Литературной газете» от 22 июля были опубликованы «Открытое письмо В. В. Маяковскому» поэта Вадима Баяна и ответ на это письмо В. Маяковского. Баян обижался на то, что в своей пьесе «Клоп» Маяковский вывел некоего поэта Олега Баяна, который якобы «слишком откровенно» напоминал биографию и личные признаки его, Вадима Баяна. Ответ Маяковского представляет большой интерес, так как в нём высказаны некоторые важнейшие принципы Маяковского-сатирика, которыми он руководствовался, создавая свои произведения.

В своём ответе Маяковский писал: «Каждый персонаж пьесы чем-нибудь на кого-нибудь обязан быть похожим. Возражать надо только на несоответствие, на похожесть обижаться не следует. В телефонной книжке на 1929 год имеются два Засыпкина, однако на «Присыпкина» в моей пьесе они пока не возражали... Вы указываете на сходство других «откровенных параллелей» и «признаков». Тогда обстрел этих признаков сходства с *антипатичным*, но *типичным* персонажем становится уже «уважительным» с «точки зрения советской общественности», и если это так, то я оставляю моего «героя» в покое, и придётся переменить фамилию вам»¹.

В заметке «Клоп» Маяковский подчёркивает *обобщённый*, *собираТЕЛЬный* характер своих образов, говорит о том, что факты, незначительные в отдельности, *прессовались и собирались* в две центральные фигуры комедии: При-

¹ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 11, стр. 424, 426. (Курсив мой.— О. К.)

сыпkipa и Олега Баяна. Маяковский сам подчёркивает заострённость созданных им обобщённых образов:

«Газетная работа отстоялась в то, что моя комедия — публицистическая, проблемная, тенденциозная... Пьеса — это оружие нашей борьбы»¹.

Пьеса «Клоп» написана живым, сжатым языком, действие её развёртывается динамично. Несмотря на то, что она создана четверть века назад, в период нэпа, когда особенно остро стоял вопрос о борьбе с пережитками мещанства в сознании и в быту, она и сегодня не утратила своей обличительной силы и сегодня вызывает смех в зрительном зале. Это и понятно, ибо сатирические стихи и пьесы Маяковского — образец боевой, жизнеутверждающей, глубоко партийной сатиры.

Значительное место среди сатирических произведений В. Маяковского занимает пьеса «Баня», являющаяся одним из самых ярких произведений советской комеднографии. Пьеса эта была закончена в середине сентября 1929 года. В апреле этого года собралась XVI партийная конференция, принявшая первый пятилетний план. Невиданный трудовой подъём охватил всю страну. Жизнь поставила перед литературой задачу — правдиво отобразить этот могучий пафос социалистического строительства, горячее стремление советских людей построить социализм в нашей стране.

В одном из своих выступлений Маяковский говорил: «...Хочется дать, особенно в эпоху пятилетнего строительства, дать не только критикующую пеню, но и бодрый, восторженный отчёт, как строит социализм рабочий класс»². Таким вдохновенным, «восторженным отчётом» и в то же время бодрой сатирической комедией стала пьеса Маяковского «Баня».

Эта пьеса является как бы продолжением многочисленных сатирических произведений поэта, разоблачающих мещанство, бюрократизм, подхалимство, низкопоклонство перед буржуазной культурой и т. д. Задача пьесы — высмеять и уничтожить грозным смехом скрытых и явных врагов нашего народа, бюрократов, мешающих строительству социализма. Отсюда и название пьесы. «Баня» —

¹ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 11, стр. 417, 421.

² Там же, стр. 509.

мост (просто стирает) бюрократов», — писал Маяковский в заметке «Что такое «Бани»? Кого она моет?»¹.

Идея «Бани» — борьба нового, передового со старым, борьба с бюрократизмом, политической узостью, косностью и делячеством, борьба за нового человека — творца, активного строителя коммунизма.

Центральным персонажем пьесы является Победоносиков. Это законченный бюрократ, чиновник, «беременный резолюциями», как говорит о нём одна из героинь пьесы. Весь склад его мысли, все его поступки и слова глубоко чужды советским людям. Победоносиков давно оторвался от масс и от партии, окружил себя обывателями, низкопоклонничающими перед границей, но он кичится своими былыми заслугами и партийным стажем. «Ты знаешь его биографию? — спрашивает рабочий Велосипедкин изобретателя Чудакова. — На вопрос: «Что делал до 17 года?» в анкетах ставил: «Был в партии». В какой — неизвестно, и неизвестно, что у него «бе» или «ме» в скобках стояло, а может, и ни бе, ни ме не было. Потом он утёк из тюрьмы, засыпав страже табакom глаза. А сейчас, через двадцать пять лет, само время засыпало ему глаза табакom мелочей и минут, глаза его слезятся от довольства и благодушия. Что можно увидеть такими глазами? Социализм? Нет, только червильницу да пресс-папье».

И между тем Победоносиков много и охотно рассуждает о социализме, считает себя образцовым работником, являясь на самом деле стопроцентным бюрократом. Даже социализм он представляет себе как следствие своей собственной бюрократической «деятельности». «Я всегда обдумываю текущий момент, а потом там... доклад, отчёт, резолюция — социализм».

Победоносиков мнит себя выдающимся администратором. Но Победоносиков — это не только чиновник-бюрократ и самодовольный администратор. Его образ очерчен Маяковским полнее и глубже. Ещё в 1928 году И. В. Сталин указывал, что «бюрократизм в наших организациях нельзя рассматривать, как только лишь волокиту и канцелярщину. Бюрократизм есть проявление буржуазного влияния на наши организации»².

¹ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 11, стр. 430.

² И. В. Сталин, Соч., т. 11, стр. 131.

Разоблачая это буржуазное влияние, Маяковский показывает Победоносикова в пьесе как перерожденца, носителя целого ряда буржуазных пережитков. Он мещанин и пошляк, наушник и болтун, невежда и самодур и т. д.

Победоносиков не одинок, его окружают в пьесе другие носители зла. Они как бы дополняют Победоносикова, создавая обобщённый образ законченного бюрократа. Грозным смехом клеймит Маяковский чинушу Оптимистенко и презренных низкопоклонников перед всем заграничным — Ивана Ивановича и мадам Мезальянсову, беспринципного приспособленца-репортёра Моментальниковца и подхалима-художника Бельведонского.

Не менее выпукло и остро нарисован в пьесе образ «британского англосакса», прожжённого дельца мистера Поупа Кича, готового «врастать в любой социализм, только чтоб это ему было доходно». Любитель и коллекционер марок, он пытается украсть изобретение Чудакова и «очень, очень интересуется химическими заводами, авиацией и вообще искусством».

Всей этой мрази в пьесе противопоставлены советские люди — рабочие-новаторы во главе с изобретателем Чудаковым. Чудаков показан энергичным, волевым человеком. «Я заставляю время и стоять и мчать в любом направлении и с любой скоростью», — говорит он. Изобретённая им «машина времени» — яркий символ нашего стремительного движения вперёд, к коммунизму.

Сугубо фантастическая мысль о «машине времени» раскрыта в пьесе реалистически. «Машина времени» символизирует пятилетку. На это указывал и сам Маяковский. «То, что мы нашу пятилетку выполняем в четыре года, это и есть своего рода машина времени... Это — машина темпа социалистического строительства», — говорил поэт в своём выступлении во время обсуждения пьесы «Баня» в клубе рабочих Первой образцовой типографии Госиздата 30 октября 1929 года.

Черты, которыми Маяковский характеризует человека будущего, — радость работать, неутомимость изобретать, гордость человечностью — сегодня характерны для миллионов активных строителей коммунизма. Ими наделены положительные персонажи пьесы. Горький писал, что реализм справится со своей нелёгкой задачей только в том случае, если он, рассматривая личность в процессе

становления, будет изображать человека «не только таким, каков он есть сегодня, но и таким, каков он должен быть — и будет — завтра»¹.

Именно так и изображал Маяковский своих положительных героев.

Пьеса устремлена в будущее. Уже тогда, в конце 20-х годов, Маяковский сумел заглянуть в наше время.

В пьесе происходит такой диалог:

Ф о с ф о р и ч е с к а я ж е н щ и н а. — Как? Вы и рабочие, вы и математики?

В е л о с и п е д к и н. — Очень просто! Мы и рабочие, мы и вузовцы.

Ф о с ф о р и ч е с к а я ж е н щ и н а. — Для нас просто. Я не знала, прост ли для вас переход от конвейера к управлению, от рашпиля к арифмометру».

В нашей действительности мы повседневно встречаем людей, которые великолепно овладели и высшей техникой и достижениями передовой культуры.

Б. Полсвой в очерке «Наши современники» рассказывает о том, как на завод имени В. И. Ленина в Чехословакии присхали наши новаторы-машиностроители, для того чтобы передать свой опыт чешским друзьям. Чехи были удивлены тем, как свободно и легко советские рабочие говорят о сложнейших вопросах техники, о новых методах повышения производительности труда и т. д. Их приняли за инженеров. «Когда же в цехе... один из гостей вынул логарифмическую линейку и привычно прикинул на ней расчёты, хозяева были совершенно поражены:

— Вы же токарь, откуда вы знаете высшую математику?

— Основы сё изучил в техникуме при заводе, который окончил два года назад...

— Так вы техник?

— По званию — да, а по специальности — токарь. Сейчас вот учусь дальше, заочником в институте...»²

Это пример, который можно и не комментировать. Он красноречиво говорит о силе предвидения Маяковского, о том глубоко актуальном звучании, какое имеет пьеса и в наши дни. Именно так, как написанная сегодня, встречается она радиослушателями и зрителями.

Вместе с Чудаковым над воплощением его замысла

¹ М. Горький, Собрание сочинений, т. 25, стр. 324.

² «Правда» от 2 января 1953 г.

трудятся его друзья — Велосипедкин, Фоскин, Двойкин, Тройкин. Велосипедкин — активный, деятельный человек, в прошлом беспризорный. Советская власть сделала из него передового рабочего. С какой патриотической гордостью и политической ясностью отвергает Велосипедкин гнусные домогательства мистера Понт Кича, предлагающего изобретателю деньги, а фактически крадущего изобретение! Большую роль в пьесе играет «фосфорическая женщина». Образ «фосфорической женщины», пришедшей из коммунизма, овеян фантастикой, но он также глубоко реалистичен. Обращаясь к современникам — героям сегодняшнего дня, она взволнованно говорит: «Вы сами не видите всей грандиозности ваших дел. Нам виднее: мы знаем, что вошло в жизнь. Я с удивлением оглядывала квартирки, исчезнувшие у нас и тщательно реставрируемые музеями, и я смотрела гиганты стали и земли, благодарная память о которых, опыт которых и сейчас высется у нас образцом коммунистической стройки и жизни... Только сегодня из своего краткого облёта я оглядела и поняла мощь вашей воли и грохот вашей бури, выросшей так быстро в счастье наше и в радость всей планеты. С каким восторгом смотрела я сегодня ожившие буквы легенд о вашей борьбе — борьбе против всего вооружённого мира паразитов и поработителей. За вашей работой вам некогда отойти и полюбоваться собой, но я рада сказать вам о вашем величии».

В последней сцене пьесы показано, как «машина времени», уносящаяся в коммунизм и увозящая рабочих, отбрасывает до конца разоблачённого Победоносикова и его приспешников. Растерянный Победоносиков спрашивает: «И она, и вы, и автор — что вы этим хотели сказать, — что я и вроде не нужны для коммунизма?!».

Так Маяковский показывает обречённость всех, кто мешает нашему движению к коммунизму.

Однако характеристика некоторых положительных образов пьесы получилась у Маяковского менее яркой, нежели характеристика отрицательных персонажей «Баня». Об этом говорил в своё время и сам поэт.

Пьеса Владимира Маяковского «Баня», написанная ярким, остроумным и образным языком, принадлежит к числу нестареющих произведений советской драматургии, её образы и сегодня помогают нам в нашей борьбе за коммунизм.

Свой реалистический метод поэт называл «тенденциозным» реализмом, подчёркивая политическую направленность своего искусства, его партийность.

Свой творческий метод поэт утверждал в борьбе, поэтому художественные творения Маяковского характеризуются остротой и полемичностью. Большой интерес в этом отношении представляет III-е действие пьесы «Баня», где драматург создаёт напряжённую ситуацию. В театр приходит главный герой пьесы, «главначпупс» Победоносиков. Он смотрит спектакль, где изображаются похождения его же, Победоносикова, отъявленного бюрократа, зажимщика критики и чинуши. Победоносиков возражает: «Сгущено всё это, в жизни так не бывает... Ну, скажем, этот Победоносиков. Неудобно всё-таки... Изображён, судя по всему, ответственный товарищ, и как-то его выставили в таком свете и называли ещё как-то «главначпупс». Не бывает у нас таких, ненатурально, нежизненно, непохоже! Это надо переделать, смягчить, опозитивировать, округлить...».

Ему вторят его подпевалы — бюрократ Иван Иванович и репортёр-халтурник Моментальников, которых также сатира задела за живое. Режиссёр спектакля пытается объяснить, что это только в виде исключения, «в порядке опубликованной самокритики» введён литературный отрицательный тип. На это Победоносиков отвечает: «Как вы сказали? «Тип»? Разве ж так можно выражаться про ответственного государственного деятеля? Так можно сказать только про какого-нибудь совсем беспартийного прощелыгу. Тип! Это всё-таки не «тип», а, как-никак, поставленный руководящими органами главначпупс, а вы — тип! И если в его действиях имеются противозаконные нарушения, надо сообщить куда следует на предмет разбирательства и, наконец, проверенные прокуратурой сведения — сведения, опубликованные РКИ, претворить в символические образы. Это я понимаю, но выводить на общее посмешище в театре...».

Подобные возражения приходилось встречать и самому Маяковскому, боровшемуся за подлинно партийное, политическое понимание и решение проблемы типического. Но Маяковский, преодолевая все преграды, утверждал на сцене подлинно типические образы, типические характеры в типических обстоятельствах.

Сопоставляя отдельные высказывания В. Маяковского

о характере работы над художественным образом с его практикой, мы можем сделать вывод о глубоко верном понимании Маяковским проблемы типического в реалистическом искусстве. Своё подлинно партийное понимание этой проблемы Маяковский отстаивал в ожесточённой борьбе против пролеткультовцев, рапповцев и прочих вульгаризаторов.

И сегодня произведения Маяковского-сатирика, являясь оружием в нашей борьбе, вместе с тем являются образцом, помогают нашим писателям глубже понимать основную проблематику сатиры, смелее решать важнейшие вопросы этого вида литературы. Опыт Маяковского-сатирика — это действительно «высшая смеховая школа».

Маяковский — великий певец коммунизма — умел смотреть на современную ему действительность с высоты достижений настоящего, с высоты великих целей будущего. И в этом непреходящее значение, бессмертие его творчества.

Непосредственная связь с действительностью, коммунистическая идейность, животворный советский патриотизм, которыми проникнуты все произведения Маяковского, делают их грозным оружием в борьбе с врагами коммунизма.

Маяковский дорог нам как величайший поэт советской эпохи, как лучший выразитель в поэзии красоты, бессмертия и силы нашей революции и всей нашей советской действительности.



ЛЕВ ТОЛСТОЙ В БОРЬБЕ ЗА РЕАЛИЗМ В ИСКУССТВЕ

К. Н. Ломунов

Творчество Льва Николаевича Толстого формировалось под могучим воздействием русской жизни и реалистических традиций русской литературы. В произведениях гениального художника слова нашли дальнейшее развитие и обогащение реалистические принципы русской литературы. Именно с реализмом, которому служили все передовые и прогрессивные русские писатели, Толстой соединил свою судьбу с первых шагов в литературе и был верен ему до конца жизни.

Толстой резко отрицательно относился к таким течениям, как «западничество» с его пропагандой космополитизма, лакейским подражанием Западу и защитой «чистого искусства». В то же время писатель решительно выступал и против славянофильства, отстаивавшего реакционную формулу: самодержавие, православие и официальная народность. Заявив себя убеждённым сторонником реализма, Толстой смело и сурово критиковал все антиреалистические течения в литературе и искусстве. Уже в первых своих произведениях он осуждал эпигонов романтической школы. В незаконченном рассказе «Поездка в Мамакай-Юрт» (1852) Толстой писал, что верная передача действительности есть, с его точки зрения, главная задача художественного творчества. Он предупреждал читателей о том, что в его кавказских рассказах они не найдут привычных им по кавказским сочинениям Марлинского вымышленных образов: «Желал бы,

чтобы для вас, как и для меня, в замен погибших, возникли новые образы, которые бы были ближе к действительности и не менее поэтичны»¹.

В этих словах выражено убеждение писателя, которым он руководствовался на всём протяжении своего шестидесятилетнего творческого пути.

Ещё в молодости Толстой выразил свою горячую уверенность в правильности и плодотворности пути развития русской классической литературы, отметив её самостоятельность и национальную самобытность. Он выступил с резкой отповедью тем историкам литературы и критикам, которые говорили о подражательном характере русской литературы, о том, что она якобы вся состоит из заимствований и «списываний» с западных образцов. «...Словесность наша, — заявил Толстой на заседании Общества любителей российской словесности (1859), — вообще не есть, как ещё думают многие, перенесённая с чужой почвы детская забава... она стоит на своих прочных основах, отвечает на разносторонние потребности своего общества, сказала и ещё имеет сказать многое и есть серьёзное сознание серьёзного народа»².

Всем антиреалистическим течениям в искусстве Толстой противопоставлял великий опыт русской классической литературы, её глубокую содержательность, жизненную правдивость, гуманизм и народность, высокое художественное мастерство, новаторскую устремлённость, умение искать и находить новые художественные формы. Толстой ценил великую русскую литературу за то, что она подымала важнейшие вопросы жизни народа, беззаветно служила народу. Он ценил её за искренность и страстность, за бесстрашное изображение действительности со всеми её противоречиями, за внимание и любовь к простому человеку.

Эти черты, как самые важные, выдвигавшие русскую литературу в число самых передовых и великих литератур мира, Толстой неизменно подчёркивал, когда вёл борьбу против разложения современного ему буржуазного искусства, против декадентской чумы, к концу XIX века охва-

¹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 3, Гихл, 1935, стр. 216.

² Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 5, Гихл, 1935, стр. 272—273

тившей, по его словам, «весь художественный мир Европы и Америки» ¹.

Классическая русская литература отвечала в полной мере и другому эстетическому требованию, которое Толстой предъявлял к произведениям искусства, — требованию красоты, совершенства, своеобразия художественной формы.

Толстой с глубочайшим вниманием изучал образцы классической западноевропейской литературы эпохи её расцвета. Что же касается литературы Запада второй половины и особенно конца прошлого века, то за немногими исключениями она представлялась Толстому утратившей значительность содержания, подражательной и слабой в отношении художественной формы. Как великий художник, Толстой увидел всю немощность буржуазной литературы этого периода, проявившуюся прежде всего в её неспособности создать большие эпические полотна.

Свидетельством могучего роста русской литературы Толстой считал громадное разнообразие и новизну художественной формы произведений, созданных русскими писателями. Он указывал, что в лучших творениях русской литературы форма совершенно оригинальная. «Не говоря уже о Пушкине, возьмём «Мёртвые души» Гоголя. Что это? Ни роман, ни повесть. Нечто совершенно оригинальное» ².

К числу совершенно оригинальных произведений искусства Толстой относил также тургеневские «Записки охотника», «Былое и думы» Герцена, роман «Герой нашего времени» Лермонтова, чеховские новеллы и ряд других произведений русской литературы.

Отсутствие консерватизма, застоя, неустанные творческие искания, разработку новых путей и форм художественного творчества Толстой считал наиболее драгоценными качествами классической русской литературы.

Характеризуя свой художественный метод, которым он пользовался, создавая роман «Анна Каренина», Толстой указывал, что «яркий реализм» есть его «единственное оружие». Вряд ли нужно доказывать, что «яркий реализм» был единственным методом всего художественного творчества Толстого.

¹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 30, Гиз, 1951, стр. 89.

² См. А. Б. Гольденвейзер, Вблизи Толстого, т. I, 1922, стр. 93.

Основой основ литературы, её живительным источником Толстой считал органическую связь с поэтическим народным творчеством, язык родного народа. Язык народа, говорил Толстой, «есть лучший поэтический регулятор» ¹.

Толстой вёл неустанную борьбу против засорения литературного языка не понятными, чуждыми народу словами. Общепонятность и доступность, по Толстому, — один из решающих признаков истинного искусства. «Великие предметы искусства, — писал он, — только потому и велики, что они доступны и понятны всем» ².

В этих словах Толстого выражены один из важнейших эстетических принципов классической русской литературы — требование общедоступности, ясности, мудрой простоты как главного условия совершенства художественной формы.



Основные эстетические принципы Л. Н. Толстого были сформулированы им во второй половине 90-х годов, когда в полной мере определился кризис буржуазного искусства, получивший наиболее яркое выражение в писаниях декадентов и символистов. Вторжение декадентов в искусство и литературу Западной Европы и Америки заставило Толстого посвятить с завершением его трактата «Что такое искусство?». Эта работа, по собственному признанию Толстого, занимала его пятнадцать лет. Характеризуя и оценивая в своём трактате произведения современных ему писателей и художников, Толстой подвергает разбору господствовавшие в то время эстетические теории. Он даёт своё определение искусства, говорит о том, в чём состоит причины тяжёлого кризиса современного ему искусства, которое зашло в тупик и «стало не тем важным делом, которым оно и предназначено быть, а пустой забавой праздных людей» ³. Здесь же Толстой выдвигает свои требования к художественным произведениям и предлагает пути спасения искусства от окончательного распада и гибели, на которые оно обречено в обществе, где всё продаётся и покупается.

¹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 61, Глхл, 1953, стр. 278.

² Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 30, стр. 109.

³ Там же, стр. 80.

Трактат Толстого «Что такое искусство?», с наибольшей полнотой отразивший эстетические взгляды писателя, не есть спокойная, бесстрастная описательная книга по истории эстетических учений. Это — прежде всего обличительное, публицистическое произведение, полное горячей страсти и бурного гнева. И в то же время это — произведение, проникнутое религиозно-этическими идеями, проповедью всечеловеческого братства, любви и единения.

Нельзя правильно понять взгляды Толстого на искусство, не учитывая глубокой противоречивости всего мировоззрения великого писателя. Нельзя верно оценить высказывания Толстого об искусстве, оставаясь лишь в сфере эстетики, отрывая эстетические взгляды писателя от его общественно-политических, философских, морально-этических взглядов.

Необходимо решительно отместить, как вздорную выдумку, утверждение некоторых исследователей о том, что Толстой критиковал декадентов с чисто эстетических позиций, не принимая как художник созданные ими «новые формы» искусства.

Обрушиваясь на эстетические теории Шопенгауэра, Ницше, а также позднейших «теоретиков» декадентства, Толстой не ограничивался сферой искусства и со всей определённой указывал, кому служат философские и эстетические «учения», исповедуемые декадентами.

По глубочайшему убеждению великого писателя-гуманиста, только в обществе, разделённом на враждебные сословия, могло родиться «искусство для избранных», для «сверхчеловеков», не понятное и чуждое народным массам. «...Наше утончённое искусство, — заявил Толстой, — могло возникнуть только на рабстве народных масс и может продолжаться только до тех пор, пока будет это рабство...»¹ Извращённое «господское» искусство перестанет существовать, как только народ добьётся освобождения. «Освободите рабов капитала, — писал Толстой, — и нельзя будет производить такого утончённого искусства, а сделайте этих рабов потребителями искусства и искусство перестанет быть утончённым, потому что предъявят ему другие требования»².

¹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 30, стр. 82.

² «Л. Н. Толстой», АН СССР, 1951, стр. 90.

Отсюда ясно видно, с каких идейных позиций писатель оценивал современное ему искусство.

Под влиянием острой ломки всего старого уклада жизни, происходившей в пореформенной России, Толстой пережил крутой перелом в своём мировоззрении, порвал со взглядами и традициями дворянского класса, к которому принадлежал по рождению и воспитанию.

Великий писатель стал выразителем настроений, надежд и чаяний многомиллионного русского крестьянства, отразив всю противоречивость его мировоззрения.

В эстетических воззрениях Толстого, как и в его общественно-политических, философских, морально-этических взглядах, не было последовательности и цельности. При их оценке нужно руководствоваться следующим указанием В. И. Ленина: «Именно синтеза ни в философских основах своего миросозерцания, ни в своём общественно-политическом учении Толстой не сумел, пернее: не мог найти»¹.

В гениальных статьях о Толстом В. И. Ленин дал глубочайшую характеристику и оценку взглядов и творчества великого писателя, указал на сильные и слабые стороны его наследия, объяснил исторические и социальные корни кричащих противоречий его мировоззрения и творчества.

Назвав творчество Толстого «зеркалом русской революции», В. И. Ленин подчеркнул могучую силу его произведений, запечатлевших историческую эпоху подготовки первой русской революции, раскрыл народный характер творчества художника: «Великое народное море, взволновавшееся до самых глубин, со всеми своими слабостями и всеми сильными своими сторонами отразилось в учении Толстого»².

Величайшим признанием наследия Л. Н. Толстого явились слова В. И. Ленина: «Это наследство берет и над этим наследством работает российский пролетариат»³.

Уже в первой своей статье о Толстом, написанной в 1908 году, В. И. Ленин решительно выступил против буржуазно-либеральной, народнической и меньшевистско-ликвидаторской критики, искажавшей смысл и значение творчества великого русского писателя-реалиста.

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 16, стр. 339.

² Там же, стр. 323.

³ Там же, стр. 297.

Сохраняя всё своё значение, ленинские статьи о Толстом вооружают нас ныне для борьбы с современными буржуазными «истолкователями» творчества писателя, не останавливающимися перед его прямой фальсификацией.

О том, какие стороны в наследии Толстого привлекают внимание его нынешних американских и западноевропейских исследователей, легко судить, например, по книге профессора Симмонса, выпущенной в свет в Бостоне в 1946 году. Большую часть своей книги профессор Симмонс посвятил религиозно-нравственным исканиям писателя, а его главным произведением признал «Исповедь». С его точки зрения, центральной проблемой творчества Толстого была «проблема отношения человека к бесконечности».

Когда современные реакционные буржуазные исследователи касаются взглядов Толстого на искусство, они предпочитают умалчивать о беспощадной критике, которой писатель подвергал упадочное искусство господствующих классов.

Великий писатель страстно обрушился на «искусство высших классов», подверг обличению и критике его антинародный, антидемократический характер. В то же время, давая своё определение истинного искусства, Толстой утверждал, что лишь «истинная вера», лишь религия может служить критерием для различения дурного и хорошего в искусстве.

Справедливо критикуя современное ему разлагающееся буржуазное искусство, Толстой пришёл к неверному выводу о «ненужности» для народа целого ряда произведений великого классического искусства, лишённых, по его мнению, морально-нравственной основы. Позднее сам писатель говорил, что он готов был выбросить, «осердясь на блох, и шубу в печь», т. е. готов был отказаться от всякого искусства, от всех завоеваний культуры из-за того, что дворянско-буржуазная цивилизация выросла на рабстве и жесточайшей эксплуатации трудящихся масс.

Главным и решающим критерием истинности произведений искусства Толстой объявил религиозное сознание. Составляя список «образцов», соответствующих требованиям религиозного искусства, Толстой, как известно, внёс в него из своих произведений лишь два рассказа: «Бог правду видит, да не скоро скажет» и «Кавказский пленник».

Программа «добротного» искусства, предложенная Толстым, составляет самую слабую часть его эстетики. В ней

выразился не разум, а предрассудок писателя. В эстетике Толстого нас привлекает, разумеется, не эта программа искусства, а бурный протест против всякого классового неравенства, которым пронизана его суровая критика «господского», буржуазно-аристократического искусства.

В высказываниях Толстого об искусстве и литературе нашёл выражение его собственный творческий опыт великого писателя-реалиста. Суждения Толстого, связанные с его работой над художественными произведениями, представляют особенный интерес и значение, так как они вводят нас в творческую лабораторию одного из самых взыскательных мастеров русской и мировой литературы.

С обличением «господского» искусства Толстой выступил задолго до окончания трактата «Что такое искусство?». Ещё в одной из педагогических статей 60-х годов писатель заявил, что в современном обществе «литература, так же как и откупа, есть только искусная эксплуатация, выгодная только для её участников и невыгодная для народа»¹. В 70-х годах писатель с полной определённостью говорит о кризисе «господского» искусства, отмечая «упадок поэтического творчества всякого рода — музыки, живописи... поэзии»².

В 80-е годы обличению современной науки и искусства Толстой уделил много места в трактате «Так что же нам делать?», где он выразил своё отношение к общественно-политическим, экономическим, морально-правственным устоям буржуазно-аристократического строя. Он ясно видел, что люди науки и искусства в буржуазном мире находятся в полной зависимости от «денежного мешка». Толстой говорил, что жрецы буржуазной науки и искусства заняты «только тем, чтобы забавлять и спасать от удручающей скуки свой маленький кружок дармоедов»³.

Защитники буржуазно-аристократического искусства и науки, состоявшие на службе у господствующих классов, объявили Толстого врагом всякой науки и всякого искусства. Писатель решительно протестовал против этого несправедливого обвинения. В каждой из своих статей по

¹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 8, Гихл, 1936, стр. 340.

² Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 61, Гихл, 1952, стр. 274.

³ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 25, Гихл, 1937, стр. 365.

вопросам эстетики Толстой не устаёт подчёркивать огромную роль искусства в жизни людей, решительно отвергает измышления защитников теории «чистого искусства». Писатель обрушивается на эстетические теории, ставящие целью оправдать искусство, обслуживающее «вкусы» пресыщенных «хозяев жизни». «Какие бы ни были безумства в искусстве,— пишет Толстой,— раз они приняты среди высших классов нашего общества, тотчас же вырабатывается теория, объясняющая и узаконяющая эти безумства... А до какой степени может дойти бессмысленность и безобразие искусства, особенно когда оно знает, что оно считается, как в наше время, непогрешимым, мы видим по тому, что делается теперь в искусстве нашего круга»¹.

Упадок и разложение искусства господствующих эксплуататорских классов, по глубокому убеждению Толстого, явились следствием его отрыва от народной почвы. Искусство высших классов, говорит Толстой, отделилось от народного искусства, обособилось, сбилось с верного пути и постепенно превратилось в пустую забаву праздных людей. Декадентство писатель расценивал как «последнюю степень бессмыслия»².

Главной причиной упадка буржуазной культуры Толстой считал «безверие» высших классов, их эгоизм, их паразитическую жизнь за счёт эксплуатации трудового народа.

В пятой главе эстетического трактата Толстой даёт своё определение искусства. «Для того, чтобы точно определить искусство,— говорит он,— надо прежде всего перестать смотреть на него, как на средство наслаждения, а рассматривать искусство, как одно из условий человеческой жизни. Рассматривая же так искусство, мы не можем не увидеть, что искусство есть одно из средств общения людей между собой»³.

Далее Толстой показывает, как искусство осуществляет свою роль одного из важнейших средств общения между людьми и в чём его отличие от науки и других средств общения. *«Искусство,— пишет Толстой,— есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек*

¹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 30, стр. 60.

² См. Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 53, Гихл, 1953, стр. 126.

³ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 30, стр. 63.

сознательно, известными внешними знаками передаёт другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их»¹.

Справедливо указав на образность искусства как на его главное отличие от других видов идеологии, Толстой ошибочно свёл деятельность искусства к передаче одних чувств. В собственном художественном творчестве он передаёт не только чувства людей, но и их мысли, их сложную духовную жизнь. И сам он не раз указывал на то, что главная цель искусства есть «художественное выражение мысли».

По глубокому убеждению Толстого, истинное произведение искусства должно удовлетворять трём условиям: оно должно обладать значительностью содержания и повизной, красотой формы, выражать искреннее отношение художника к предмету изображения. В 1894 году в предисловии к рассказам С. Т. Семёнова Толстой писал: «Я давно уже составил себе правило судить о всяком художественном произведении с трёх сторон: 1) со стороны содержания — насколько важно и нужно для людей то, что с новой стороны открывается художником, потому что всякое произведение тогда только произведение искусства, когда оно открывает новую сторону жизни; 2) насколько хороша, красива, соответственна содержанию форма произведения, и 3) насколько искренно отношение художника к своему предмету, т. е. насколько он верит в то, что изображает»².

Когда Толстой предъявил эти требования к современному буржуазно-аристократическому искусству, он ясно увидел его полную несостоятельность. Он осуждал искусство правящих классов за его пустоту и бессодержательность, за его мнимую сложность, критиковал вычурные формы модернистского искусства, цель которых состояла в том, чтобы прикрыть убожество содержания.

Красота художественной формы, говорил Толстой, состоит в её простоте, ясности, доступности для всех. По его мнению, декаденты потому и придумывают изысканные, «утончённые» формы, что им нечего сказать людям. Изощрённость и замысловатость формы отнюдь не выражают силу искусства.

¹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 30, стр. 65.

² Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 29, Гихл, 1954, стр. 213.

Декадентская проповедь особой «утончённости» искусства имела целью увести писателей и художников от современности, от острых вопросов общественной борьбы. Толстой считал настоящим искусством только то искусство, которое живёт интересами своего времени. «Искусство, — писал Толстой, — есть одно из проявлений духовной жизни человека... И потому в каждый данный момент оно должно быть — современное — искусство нашего времени. Только надо знать, где оно. (Не в декадентах музыки, поэзии, романа)»¹.

Толстой подверг резкой критике многие антиреалистические течения в искусстве и литературе. Он ядовито высмеивал всевозможные подделки под настоящее искусство. Одновременно с сокрушительной критикой декадентских «вывертов» в искусстве Толстой с негодованием обрушивался против скучного, пошлого, натуралистического описательства быта. Он высмеивал натуралистов, бездумно занимавшихся копированием «натуры». Толстой говорил о них: «Идёт мужик — опишут мужика, лежит свинья — её опишут и т. д. Но разве это искусство? А где же *одухотворяющая мысль*, делающая бессмертными истинно великие произведения человеческого ума и сердца... И как легко даётся это писание «с натуры»! Набил себе руку — и валяй!»².

Толстой бичевал современных ему буржуазных художников за то, что они низвели искусство до степени «пустой забавы праздных людей». Эти писатели, говорил он, «описывают очень интересно и по большей части цинично любовь, женщин, различные случаи жизни... Но где же идеал в их произведениях? Прочтёшь их и спрашиваешь: зачем человек писал всё это, тратил время, работал?! — Ответ готов: или для славы, или для материальной выгоды!.. И то, и другое ужасно гадко. Живое слово есть средство, с которым обращаться, как с вещью, нельзя! Не верьте поэтам, когда они станут говорить нам, что пишут ради «искусства», «для искусства»! Нет! — Или корысть, или желание, чтобы о них говорили, ими двигают»³.

Как стихи и прозу, так и картины, драмы и музыкальные пьесы пишут так, что их надо угадывать, как ребусы,

¹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 53, стр. 81.

² «Литературное наследство» № 37—38, АН СССР, 1939, стр. 422.

³ «Русские писатели о литературе», т. II, изд. «Советский писатель», 1939, стр. 104.

говорил Толстой о декадентах. Заботясь о том, чтобы прикрыть пустоту содержания своих произведений, авторы таких «ребусов» прибегали ко всякого рода ухищрениям и подделкам под искусство. Толстой отметил четыре приёма, с помощью которых художники, для того чтобы «удовлетворять требованиям людей высших классов», стараются «производить предметы, подобные искусству». Это — 1) заимствование, 2) подражательность, 3) паразитичность и 4) занимательность.

Толстой приводит многочисленные примеры применения этих «приёмов» в разных видах искусства, в том числе и драматургии. При этом очевидно, что Толстой критикует не только символистско-декадентскую драму, но и драму романтическую, натуралистическую, сентиментально-мещанскую, формалистическую — одним словом, все антиреалистические направления.

Главный вред декадентских произведений Толстой видел не только в том, что они портили эстетические вкусы, а прежде всего в том, что они уводили в сторону от больших, серьёзных вопросов общественной жизни. Декаденты и в литературе, и в живописи, и в театре насаждали эротизм и откровенную порнографию. «Прелюбодеяние, — писал Толстой, — есть не только любимая, но и единственная тема всех романов. Спектакль — не спектакль, если в нём под каким-нибудь предлогом не появляются оголённые сверху или снизу женщины»¹.

Познакомившись с «творчеством» декадентов и символистов, Толстой сразу обнаружил его связь с теорией «чистого искусства». «Ведь это опять искусство для искусства, — записал он в дневнике. — Опять узкие носки и панталоны после широких, но с оттенком нового времени»². Этот «оттенок» свидетельствовал о разложении буржуазного искусства, о его упадке. Декадентство, говорил Толстой, есть несомненный упадок цивилизации.

В статьях, дневниках и письмах Толстого 90-х и 900-х годов легко встретить уничтожающие оценки таких «столпов» западноевропейского декадентства, как Бодлер, Верлен, Малларме, Метерлинк, Оскар Уайльд и многие другие. Их русские почитатели и последователи — Минский

¹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 30, стр. 88.

² Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 52, ГИХЛ, 1952, стр. 76.

и Мережковский, Зинаида Гиппиус и Андрей Белый, Бальмонт и Фёдор Сологуб — боялись и ненавидели Толстого за его суровое и непреклонное осуждение декадентства. «Всё это декадентство, — заявлял Толстой, — полное сумасшествие»¹. Толстой говорил, что пределов своего падения достигает то искусство, которое считается искусством высших классов: искусство декадентов, символистов, натуралистов и всех тех, которые считают целью искусства наслаждение.

Толстой критиковал декадентское искусство за его антидемократическую направленность. Декаденты откровенно заявляли, что они создают искусство не для «толпы», а для «избранных», для людей «голубой крови».

Толстой одним из первых заметил, что в основу декадентского искусства легла человеконенавистническая «философия» Ф. Ницше. Певца «сверхчеловеков» великий русский писатель называл «сумасшедшим, безумным Ницше».

Толстой нашёл яркие слова для того, чтобы обнажить всю безнадежную пустоту и пошлость жизни людей «высших классов» и показать глубокую содержательность и разнообразие жизни трудового человека, его нравственную чистоту. Он неизменно подчёркивал громадную ответственность художника за свой труд перед народом и Родиной. «Мыслитель и художник, — писал Толстой, — никогда не будут спокойно сидеть на олимпийских высотах, как мы привыкли воображать; мыслитель и художник... всегда, вечно в тревоге и волнении: он мог решить и сказать то, что дало бы благо людям, избавило бы их от страдания, дало бы утешение, а он не так сказал, не так изобразил, как надо; он вовсе не решил и не сказал, а завтра, может, будет поздно — он умрёт...

Гладких, жуирующих и самодовольных мыслителей и художников не бывает»².

В этих словах Толстой выразил одно из своих главных требований к искусству. Только непрерывное вмешательство художника в самую гущу жизни, активное участие во всём, чем живут его современники, позволяет превратить искусство в «дело жизни». Лишь такое искусство, по мысли Толстого, можно признать подлинным,

¹ См. «Л. Н. Толстой», 1951, стр. 72.

² Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 25, стр. 373.

настоящим, которое заставляет людей действовать, помогает им жить, «решать нерешённые вопросы».

Настоящему художнику, утверждал Толстой, «нужно быть на уровне высшего образования своего века, а главное жить не эгоистичною жизнью, а быть участником в общей жизни человечества. И потому ни невежественный, ни себялюбивый человек не может быть значительным художником»¹.

Ещё только вступая на писательский путь, Толстой высказал уверенность в том, что «никакая художническая струя не увольняет от участия в общест[венной] жизни»². Только человек, обладающий талантом, сумевший овладеть высшим для своего времени миросозерцанием, накопивший богатый жизненный опыт благодаря «участью в общей жизни человечества», может, по убеждению Толстого, создать произведения, нужные людям.

Признавая всю значительность этих суждений писателя, не следует забывать о том, какой смысл вкладывал он в слова о «высшем миросозерцании» своего времени. Высшим критерием оценки произведений искусства Толстой объявлял обновлённую христианскую религию. Так самый трезвый реализм в постановке вопросов современного искусства, в критике «господского» искусства совмещался в эстетике Толстого с реакционной проповедью «вечных начал» религии в определении задач искусства.

Не утратили своего значения глубокие мысли Толстого о труде художника, о писательском мастерстве, о неуступной работе над совершенствованием формы художественных произведений. «Нерв искусства, — писал Толстой, — есть страстная любовь художника к своему предмету, а если это есть, то произведение всегда будет удовлетворять и другим требованиям — содержательности и красоте: содержательности будет удовлетворять потому, что невозможно страстно любить ничтожный предмет, а красоте потому, что, любя предмет, художник не пожалеет никаких трудов для того, чтобы облечь любимое содержание в наилучшие формы»³.

В трактате «Что такое искусство?» писатель выразил свою мечту о таком общественном строе, когда ценителем

¹ «Письма Л. Н. Толстого, 1848—1910 гг.», 1910, стр. 187.

² Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 47, Гихл, 1937, стр. 95.

³ «Письма Л. Н. Толстого, 1848—1910 гг.», стр. 188.

искусства будет весь народ, когда его мастерами смогут стать все даровитые люди из народа, которые окажутся способными и склонными к художественной деятельности. От этого ничуть не ослабнет техника искусства. Наоборот, она усовершенствуется потому, что все гениальные художники, которые скрыты в народе, сделаются активными участниками искусства. Искусство тогда «бесконечно обогатится содержанием», ибо оно уже не будет выражать изысканные, извращённые чувства праздных людей. Идеалом искусства явится «не громоздкость, неясность и сложность формы, как это считается теперь, а, напротив, краткость, ясность и простота выражения»¹.

Став идеологом патриархального крестьянства, Толстой признал его жизнь идеалом жизни, а поэтическое творчество народа — своим художественным, эстетическим идеалом. Толстой страстно мечтал о демократизации искусства, о его приближении к народу. Но его мечта не могла осуществиться при таком общественном строе, который отдал миллионы трудящихся во «власть тьмы», когда народные массы были ограблены и в смысле образования, света и знания. Проблема народности искусства была решена по-настоящему и до конца только Великой Октябрьской социалистической революцией.

В эстетических взглядах великого художника нас привлекают борьба за правдивость и реализм в искусстве, беспощадное обличение буржуазно-аристократического, антинародного искусства — декадентства и символизма, натурализма и формализма, критика всевозможных подделок под искусство, борьба за высокое художественное мастерство произведений искусства, за простоту и ясность художественной формы.



В размышлениях Толстого об искусстве большое место занимали вопросы типизации. В его дневниках и письмах часто встречаются высказывания о типах и типическом в литературе и искусстве, свидетельствующие о постоянном внимании художника к этой важнейшей проблеме эстетики.

¹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 30, стр. 185.

Ещё только вступая в литературу, Толстой ставит перед собой задачу «концентрировать — типы и все резкие»¹.

Завершая свой писательский путь и уже создав громадную галерею художественных образов, Толстой составляет списки всё новых и новых типов, увиденных им в жизни и заслуживающих, по его мнению, изображения в искусстве.

В статьях Толстого по вопросам эстетики мы не найдём законченного определения типического. Но из всего смысла его высказываний об искусстве, из его художественного творчества можно увидеть, что под типизацией в искусстве Толстой понимал концентрирование, обобщение, синтезирование определённых черт, стремление и умение выявить, выразить сущность того или иного жизненного явления, той или иной социальной силы.

Важно подчеркнуть, что типическими Толстой считал не только преобладающие, доминирующие черты, но и черты, выражающие новые стороны явлений, рисующие то, что ещё «должно быть». Толстой требовал от художников изображать людей и жизнь такими, «как они есть», т. е. требовал быть верными действительности. Художник, по убеждению Толстого, должен изображать «только то, что он видел и чувствовал»².

Но в то же время он был непримиримым противником натуралистического воспроизведения действительности. Художник должен глубоко проникать в смысл явлений действительности, должен уметь «видеть вещи в их сущности».

Для умения типизировать те черты, которые ещё не стали в жизни преобладающими, большое значение имеет творческая фантазия художника.

В своеобразном вступлении к повести «Хаджи-Мурат» (1896—1904) Толстой дал удивительную по краткости и чёткости характеристику своего творческого метода. Рассказав о поразившем его необычайной силой жизни кусте репейника, писатель говорит о вызванных этим впечатлением воспоминаниях. «И мне, — пишет Толстой, — вспомнилась одна давнишняя кавказская история, часть ко-

¹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 47, Гихл, 1937, стр. 146.

² Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 63, Гихл, 1934, стр. 144.

торой я видел, часть слышал от очевидцев, а часть вообразил себе. История эта, так, как она сложилась в моём воспоминании и воображении, вот какая». И дальше художник начинает своё повествование «Хаджи-Мурате».

Толстой называл «три источника» художественного творчества. В создании художественного произведения участвуют личный жизненный опыт художника, опыт, полученный им от других «очевидцев» или из других источников (например, из документов, писем, мемуаров), творческое воображение. Причём на долю последнего выпадает не только «домысливание» недостающего материала, но и, и это главное, синтезирование, обобщение, типизирование всего добытого художником материала.

Искусство типизации Толстой неразрывно связывал с искусством видеть новое в жизни. «...Для настоящего художника, — отмечал Толстой, — как всегда было, так и будет нужно, чтобы он мог видеть нечто совсем новое и важное. Для того, чтобы художник мог видеть новое, ему нужно смотреть и думать, — не заниматься в жизни пустяками, которые мешают внимательно вглядываться и вдумываться в явления жизни»¹.

Искусство, по глубокому убеждению Толстого, есть важное «дело жизни». Но оно лишь тогда становится серьёзным делом, когда художник принимает активное, деятельное участие в «делах века», когда он не уходит от современности, не причется от неё в «башню из слоновой кости», не скрывается за всякого рода туманными «теориями».

Вопрос о типизации в искусстве тесно связан с вопросом о его тенденциозности. В самом отборе типизируемых художником черт действительности выражается его отношение к ней. Искусство поэтому не может быть нетенденциозным. Толстой это очень хорошо понимал. Горячо и страстно выступал он против объективистской теории «незаинтересованного» искусства, являющейся одной из разновидностей теории «чистого искусства». «Поэт, отдаваясь вдохновению, отдаётся ему весь, — писал Толстой. — А отдаваясь весь какому-либо чувству, настроению, он не может не выказать того, к чему его влечёт и от чего его отталкивает его мирозерцание»².

¹ «Литературное наследство» № 37—38, стр. 35—36.

² Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 35, Гиз, 1950, стр. 570.

С величайшей страстностью выступал Толстой против равнодушия, скуки, серости в искусстве, служащих прикрытием безидейности искусства.

Толстой справедливо указывал, что в обществе, жизнь которого наполнена противоречиями и борьбой, не было и не может быть «чистого», «незаинтересованного» искусства. Каждый художник не только изображает то, что он видит, но и выражает свои взгляды на жизнь, определяющиеся его мировоззрением.

Признавая, таким образом, что искусство не может не быть «тенденциозным» в лучшем смысле этого слова, Толстой в то же время выступал против грубой тенденциозности, приводящей к искажению тех явлений жизни, которые художник изображает. Толстой требовал, чтобы в художественном произведении действующие лица были поставлены автором в конкретные обстоятельства, вытекающие из хода событий, соответственно времени и месту, чтобы они поступали не по авторскому произволу, а «свойственно своим определённым характерам»¹.

Произведение искусства должно быть жизненно правдивым, утверждал Толстой. «Художественное, поэтическое произведение, в особенности драма,— пишет он,— прежде всего должно вызывать в читателе или зрителе иллюзию того, что переживаемое, испытываемое действующими лицами переживается, испытывается им самим»². А чтобы этого достигнуть, художник должен обладать чувством меры, такта, избегать всего того, что несвойственно положению и характерам его действующих лиц. «...Без чувства меры,— утверждает Толстой,— не может быть художника и, в особенности, драматурга»³.

Чувство художественного такта, чувство меры у самого Толстого было развито в высочайшей степени. Это и явилось одним из главных условий пластичности, рельефности создававшихся Толстым образов. «У Толстого,— говорил А. М. Горький,— можно научиться тому, что я считаю одним из крупнейших достоинств художественного творчества,— это пластике, изумительной рельефности изображения.

Когда его читаешь, то получается — я не преувеличиваю, говорю о личном впечатлении — получается ощу-

¹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 35, стр. 238.

² Там же, стр. 250.

³ Там же, стр. 251.

щение как бы физического бытия его героев, до такой степени ловко у него выточен образ; он как будто стоит перед вами, вот так и хочется пальцем тронуть»¹.

Критикуя те или иные произведения литературы и искусства, Толстой нередко отмечает отсутствие у авторов чувства меры, грубое навязывание читателю или зрителю авторской «тенденции», авторский произвол в обращении с действующими лицами. Уместно по этому поводу вспомнить то, что ответил Толстой на вопрос, не слишком ли сурово он поступил с Анной Карениной, приговорив её к смерти под колёсами поезда. Толстой сказал: «Это мнение напоминает мне случай, бывший с Пушкиным. Однажды он сказал кому-то из своих приятелей: «Представь, какую штуку удрала со мной Татьяна! Она — замуж вышла. Этого я никак не ожидал от неё». То же самое и я могу сказать про Анну Каренину. Вообще герои и героини мои делают иногда такие штуки, каких я не желал бы: они делают то, что должны делать в действительной жизни и как бывает в действительной жизни, а не то, что мне хочется»².

Обращаясь к историческому прошлому, Толстой стремился воспроизвести его так, чтобы оно выступало перед глазами читателя во всей своей жизненной достоверности, чтобы можно было ощутить его «звук и запах». Для Толстого, как исторического романиста, характерна величайшая точность в передаче исторических событий. «Когда я пишу историческое, — говорил он, — я люблю быть до малейших подробностей верным действительности»³.

В статье «Несколько слов по поводу книги: «Война и мир» Толстой рассказал о громадной работе по изучению исторических материалов, которую он провёл, создавая свою эпопею об Отечественной войне 1812 года.

Исследователи творчества Толстого много внимания уделяют вопросу о прототипах его героев. Многие герои «Войны и мира», по утверждению исследователей, ведут свою родословную от родственников писателя. Так, например, прототипом старого князя Болконского считается дед Толстого со стороны матери. Прототипом графа

¹ М. Горький, Собрание сочинений, т. 26, Гихл, 1953, стр. 68.

² «Русские писатели о литературе», т. II, стр. 143.

³ См. Н. Гудзий, Как работал Л. Толстой, изд. «Советский писатель», 1936, стр. 237.

Ростова исследователи называют деда Толстого со стороны отца и т. д. Действительно, Толстой придавал своим героям некоторые, отдельные черты хорошо знакомых ему лиц. Но он никогда не ставил своей целью «списать с натуры» портрет того или иного человека, так как подобное списывание справедливо считал очень далёким от задач художественной типизации.

Один из малоизвестных писателей, беседуя с Толстым, спросил его, в чём он видит связь между писанием с натуры и созданием типов и верно ли, что он сам часто писал с натуры. «Да, — сказал Лев Николаевич, — я часто пишу с натуры. Прежде даже и фамилии героев писал в черновых работах настоящие, чтобы яснее представлять себе то лицо, с которого я писал. И переменял фамилию, уже заканчивая отделку рассказа... Но я думаю так — что если писать прямо с натуры одного какого-нибудь человека, то это выйдет совсем не типично, — получится нечто единичное...»¹ Нужно, указывал Толстой, «взять у кого-нибудь его главные характерные черты и дополнить характерными чертами других людей, которых наблюдал... Тогда это будет типично. Нужно наблюдать много однородных людей, чтобы создать один определённый тип»².

Однако художественный тип в понимании Толстого вовсе не представлял собой некую среднеарифметическую величину, составленную путём простого сложения однородных черт характеров, подмеченных художником у разных людей. Толстой смотрел на эти черты как на жизненный материал, подпадавший художником большой творческой переработке.

Толстой говорил: «У меня есть лица, списанные и не списанные с живых людей. Первые уступают последним, хотя списываются с натуры и дают им эту несравненную яркость красок в изображении. Но зато изображение страдает односторонностью»³.

Когда вышли в свет первые части романа «Война и мир», в критике завязались споры о прототипах главных героев произведения. Княгиня Л. И. Волконская обратилась к Толстому с письмом, в котором просила указать, с кого

¹ См. Алексей Мошин, Ясная Поляна и Васильевка, Спб. 1908, стр. 29, 30.

² См. там же, стр. 30—31.

³ «Русские писатели о литературе», т. II, стр. 143.

«списан» автором образ князя Андрея Болконского. Толстой дал примечательный ответ:

«Андрей Болконский никто, как и всякое лицо романиста, а не писателей личностей или мемуаров. Я бы стыдился печататься, если бы весь мой труд состоял в том, чтобы списать портрет, разузнать, запомнить. Я постараюсь сказать, кто такой мой Андрей. В Аустерлицком сражении, которое будет описано, но с которого я начал роман, мне нужно было, чтобы был убит блестящий молодой человек; в дальнейшем ходе самого романа мне нужно было только старика Болконского с дочерью, но так как неловко описывать ничем не связанное с романом лицо, я решил сделать блестящего молодого человека сыном старого Болконского. Потом он меня заинтересовал, для него представилась роль в дальнейшем ходе романа, и я его полюбил, только сильно ранив вместо смерти. Так вот моё, княгиня, совершенно правдивое и хотя от этого самого и неясное объяснение того, кто такой Болконский»¹.

Андрей Болконский, как и второй из центральных персонажей романа «Война и мир» — Пьер Безухов, принадлежит к такого рода художественным типам, которых иные критики и поныне отказываются признать типическими. Представление о типическом как массовидном, среднестатистическом до последнего времени мешало правильной оценке литературоведами и критиками многих из созданных Толстым образов.

Андрей Болконский, Пьер Безухов, Анна Каренина, Константин Левин, Дмитрий Нехлюдов и другие положительные герои Толстого типичны, разумеется, не тем, что они «массовидны», ибо они были людьми редкими в своей среде, во всём обществе. Их типичность как раз и состояла в том, что они выражали глубокую неудовлетворённость своей средой, стремились к иной жизни, к иным человеческим взаимоотношениям. Недовольство существующим и его критика, поиски нового, лучшего, горячая любовь к Родине, стремление понять народ и сблизиться с ним — всё это в той или иной мере свойственно многим положительным героям Толстого и резко отделяет их от его отрицательных героев, типичных свойствами совершенно противоположного характера. Князь Василий

¹ «Русские писатели о литературе», т. II, стр. 141—142.

Курагин и его дети Ипполит и Элен, Анна Павловна Шерер, Борис Друбецкой, Берг — из «Войны и мира»; Каренин, Облонский, Бетси Тверская, граф Алексей Вронский — из «Анны Карениной»; семейство Корчагиных, барон Крисмут, обер-прокурор синода Топоров, судьи и присяжные в «Воскресении» — эти и многие другие отрицательные персонажи произведений Толстого — типические представители господствующих классов буржуазно-дворянского общества. Для своей среды, для своего времени они, разумеется, не были необычным явлением. Их типичность совсем иного рода, нежели типичность Андрея Болконского или Анны Карениной.

В комедии «Плоды просвещения», в драме «Живой труп» Толстой дал целую галерею образов «хозяев жизни» и «слуг закона», выразив их самые существенные черты, присущие типическим представителям господствующих классов. Участник первой любительской постановки «Плодов просвещения» в Ясной Поляне учитель А. М. Новиков свидетельствовал: «...В пьесе оказалось много тонко подмеченных черт быта Толстых, Раевских, Трубецких, Самариных, Философовых и других знакомых мне дворянских помещичьих семей... Пьеса была живым изображением жизни тогдашнего высшего дворянства, даже фамилии действующих лиц были сначала взяты из действительной жизни (Самарин, Стахович, князь Львов) и только потом переделаны Толстым. Играли этих действующих лиц как раз те или почти те, с кого они были списаны (даже прислуга — Яша, Фёдор Иванович, лакей, повар — служили в доме Толстых)»¹.

И в самом деле, в рукописных набросках комедии вместо Звездинцева и Сахатова значатся Львов и Самарин — действительные участники спиритического сеанса, на котором присутствовал и Толстой.

Писатель стремился вовсе не к тому, чтобы дать «копию» того или иного жизненного прототипа, а к созданию типического образа, олицетворяющего собой черты, присущие многим людям; показывал «беспреданно встречающиеся комические противоречия», а вовсе не частные, единичные явления. Гипнотизёр Гросман оказался очень похожим на гипнотизёра Фельдмана, с которым писатель

¹ «Лев Николаевич Толстой», юбилейный сборник, 1928, стр. 212, 213.

встречался и беседовал. Когда один из актёров Малого театра, играя Гросмана, загримировался «под Фельдмана», последний устроил скандал и «притянул» актёра к суду. Однако в Гросмане мог себя «узнать» не только Фельдман, но и многие другие шарлатаны, выступавшие в спиритических сеансах в качестве медиумов.

Жизненная достоверность и типичность созданных Толстым отрицательных образов представителей господствующих классов и их «окружения» не опровергались, а лишь подтверждались тем, что находились «прототипы» этих образов, обвинявшие писателя в... списывании с натуры.

Уже в ранних произведениях Толстого — его «Севастопольских рассказах», «Утре помещика» и др. — появляются образы людей из народа — солдаты, матросы, крестьяне. Н. Г. Чернышевский и Н. А. Некрасов первыми указали на их жизненную правдивость и типичность. В «Войне и мире», «Анне Карениной», «Воскресении» Толстой значительно расширил галерею образов людей из народа. Он показал, что «умеет переселяться в душу поселенина» и передать крестьянский «взгляд на вещи»¹.

Горький обратил внимание на то, как менялось в произведениях Толстого изображение деревни. Мужик растёт у Толстого, говорил Горький, сравнивая образы крестьян в рассказе «Утро помещика» и в романе «Воскресение».

Среди дореволюционных «критиков» Толстого было немало и таких, которые сознательно искажали вопрос о типичности крестьянских образов у Толстого. Небезызвестный Д. Мережковский облюбовал у Толстого только один образ и признал его в высокой степени типическим, «огромным, всемирно-историческим, религиозным и нравственным обобщением» — образ Платона Каратаева². С Мережковским согласилась редакция «Правительственного вестника», заявившая о том, что из всех толстовских образов лишь в образе Каратаева выражено «миросозерцание русского народа».

Горький с непримиримой резкостью выступил против «каратаевщины», указав, что ничего типического в Платоне Каратаеве нет. И действительно, всей логикой событий, показанных в «Войне и мире», мы убеждаемся в том, что

¹ См. Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, Гихл, 1948, стр. 682.

² См. «Мир искусства» № 13—24, отдел второй, 1900 г., стр. 45.

не Каратаевы спасли Родину от иноземного нашествия, что образ Каратаева находится в полном противоречии с главной идеей произведения, с его центральной мыслью о справедливости отечественной, народной войны против иноземных захватчиков.

При внимательном чтении «Войны и мира» легко заметить, что образ Платона Каратаева вовсе не занимает в произведении того места, какое ему приписывала буржуазная критика. Он появляется лишь в последнем томе романа и не играет никакой роли в развитии событий.

Бесплотному Платону Каратаеву противостоит в романе яркий, сочный, жизненно правдивый образ крестьянина Тихона Щербатого, вступившего в партизанский отряд Денисова и сумевшего стать «самым нужным человеком в отряде». Тихон Щербатый, знаменитая старостиха Василиса, солдаты роты капитана Тимохина, искусные артиллеристы батареи капитана Тушина, лихие казаки атамана Платова, бородатые крестьяне-ополченцы, строившие укрепления у Бородина,— вот тот, говоря словами Кутузова, «чудесный, бесподобный народ», который грудью встал на защиту Родины и разгромил наполеоновские полчища.

Заслуживает напоминания, что, подобно Мережковскому, некоторые американские и западноевропейские «специалисты» по Толстому и ныне раздувают значение Каратаева, полагая, что в русских советских людях живёт «каратаевское начало». Эти господа могли убедиться в годы Великой Отечественной войны, что советские люди унаследовали отнюдь не каратаевские «традиции», а боевые традиции Кутузова и его сподвижников — героев 1812 года, героев Севастопольской обороны 1854—1855 годов, воспетых Львом Толстым в его произведениях.

Советские писатели, активно участвуя в идейной борьбе против реакционной буржуазной идеологии, находят в творческом наследии Толстого богатейший арсенал художественных средств, которыми великий художник пользовался как острым оружием в разоблачении пороков буржуазно-дворянского общества.

Русская классическая литература дала блестящие образцы использования «огня сатиры» в борьбе за передовые и прогрессивные идеалы. Лев Толстой превосходно знал силу этого «огня» и широко пользовался им, хотя в дневниках, письмах и беседах заявлял не раз, что он не счи-

тает себя сатириком, что сатирические приёмы чужды его художественному методу.

Толстой не был таким художником-сатириком, как Гоголь или Щедрин. Но среди других художественных средств у него большое место занимает ирония, являющаяся, как известно, одним из острейших видов сатирического оружия. Характерная черта творческого развития Толстого состояла в том, что с годами изображение отрицательных явлений становилось у него всё более резким и беспощадным. И это не могло быть иначе, потому что Толстой, ставший гневным обличителем несправедливого социального строя, в своём стремлении «дойти до корня» всё глубже и полнее отражал общественные противоречия.

Трезвый толстовский реализм после окончательного идейного разрыва писателя с господствующими классами стал ещё более суровым, воинствующим реализмом. Толстой всё шире пользуется приёмами сатирического изображения отрицательных образов. Создавая «Плоды просвещения», Толстой следовал убеждению, которое он высказал в одном из писем, относящемся ещё к 60-м годам: «...Ежели не жалеть своих самых ничтожных лиц, надо их уж ругать так, чтобы небу жарко было, или смеяться над ними так, чтобы животики подвело...»¹.

И Толстой не пощадил ни помещичье семейство Звездинцева, ни толстую глупую барыню Толбухицу, ни бывшего товарища министра Сахатова с его «широким европейским образованием», ни камер-юнкера барона Клингена — кандидата Петербургского университета, ни «важную» баронессу, ни древнюю графиню с её «фальшивыми буклями и зубами», ни княгиню — «светскую даму», ни самоуверенного профессора-мракобеса Кругосветлова с его идиотским преклоением перед иноземными «научными авторитетами».

Отличие поздних произведений Толстого от произведений, написанных до перелома в его мировоззрении, состоит в том, что в них нет положительных образов людей из дворянского класса. Такие же люди, как Нехлюдов в «Воскресении» или Протасов в «Живом трупе», становятся на путь разрыва со своим классом. Характерная особенность позднейших произведений Толстого состоит

¹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 60, Гихл, 1949, стр. 325.

также в том, что в них обличению и осмеянию подвергаются не отдельные уродливые стороны буржуазно-помещичьего общества, а весь буржуазно-дворянский строй, отрицаемый художником в корне.

В одном из сильнейших обличительных произведений — рассказе «Севастополь в мае» — Толстой заявил: «Герой же моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его, и который всегда был, есть и будет прекрасен, — правда»¹.

Когда Толстому стало известно, с какой свирепостью царская цензура искромсала его правдивый рассказ о Севастопольской обороне, он записал в дневнике: «Я кажется сильно на примете у *синих* (у жандармов. — К. Л.). За свои статьи. Желаю впрочем, чтобы всегда Россия имела таких нравственных писателей; но сладеньким уж я никак не могу быть, и тоже писать из пустого в порожнее — без мысли и, главное, без цели»².

И на протяжении всего дальнейшего творчества ни цензурные преследования, ни травля со стороны «охранительной», буржуазно-либеральной, декадентской и прочей «критики» не могли заставить Толстого отказаться от раз и навсегда избранного пути — верности жизненной правде, реалистически правдивого изображения действительности.

Толстой не уставал напоминать о том, что верность действительности есть главное требование, предъявляемое к искусству. «...В искусстве, — писал он, — ложь уничтожает всю связь между явлениями, порошком всё рассыпается»³.

Только художник, верный действительности, стоящий на позициях реализма, способен создавать произведения, которые не только правильно отражают жизненные явления, но и дают им правдивое освещение. «Художник, — говорит Толстой в Предисловии к сочинениям Гюи де Мопассана, — только потому и художник, что он видит предметы не так, как он хочет их видеть, а так, как они есть»⁴. Это

¹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 4, Гихл, 1935, стр. 59.

² Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 47, стр. 60.

³ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 62, Гихл, 1953, стр. 308.

⁴ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 30, стр. 20.

замечательное качество таланта художника-реалиста спасает его от искажения действительности. «Носитель таланта — человек — может ошибаться, но талант, если ему только будет дан ход, как давал ему ход Мопассан в своих рассказах, откроет, обнажит предмет и заставит полюбить его, если он достоин любви, и возненавидеть его, если он достоин ненависти»¹.

Эти признания многое поясняют в произведениях самого Толстого, где нередко сталкиваются могучий талант художника-реалиста и морализаторские тенденции «верочителя», пытавшегося поставить искусство на службу проповедническим целям. Толстой был истинно велик именно тогда, когда «давал ход» своему огромному таланту художника-реалиста, воспроизводил жизнь во всей её сложной противоречивости.

* * *

Свои коренные требования к искусству — значительность содержания, общедоступность формы, полная искренность художника — Толстой неизменно выдвигал на первый план при оценке роли и значения отдельных русских писателей. Великого Пушкина Толстой считал отцом русской литературы, называл его своим любимым учителем. Пушкин был постоянным и ближайшим спутником Толстого в его творческом труде. От восторженного увлечения пушкинскими произведениями Толстой порой переходил к их критике и даже к «отрицанию», с которыми мы встречаемся в его педагогических статьях 60-х годов, в трактате «Что такое искусство?». В оценках творчества Пушкина, как и других явлений литературы и искусства, ярко проявилась противоречивость взглядов Толстого. Известно, что это «отрицание» Толстой сам не раз отвергал, преклоняясь перед светлым пушкинским гением. «Многому я учусь у Пушкина, — заявлял Толстой, — он мой отец, и у него надо учиться».

В статье о Гоголе Толстой называл Пушкина «огромным талантом», видя в нём художника «бодрого, ясного, незапутанного...»². Толстой считал Пушкина «мастером красоты»

¹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 30, стр. 20.

² Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 38, Гихл, 1936, стр. 51.

и горячо призывал учиться у него всех деятелей искусства и литературы. Толстому были очень близки суждения Пушкина о народности, о высоких задачах искусства, о пагубности отрыва искусства от народной почвы. Эти мысли вслед за Пушкиным развивали Гоголь и писатели гоголевского направления, в том числе и Лев Толстой.

Чрезвычайно высоко ценил Толстой и выдающегося преемника Пушкина — Лермонтова. В своих многочисленных отзывах о нём Толстой подчёркивает глубокую содержательность, силу, энергию, самобытность его творчества, его гневный, обличительный пафос. Из лермонтовских произведений Толстой особенно выделял «Героя нашего времени» и считал одним из самых замечательных достижений русской прозы лермонтовскую «Тамань». В знаменитом стихотворении Лермонтова «Бородино» Толстой справедливо видел одно из первых реалистических изображений русского солдата, подвига русского народа в защите Родины.

Одним из самых значительных писателей, оказавших огромное влияние на развитие русской литературы, Толстой считал Гоголя. Много раз возвращается он к оценке гоголевского наследия. В незаконченной статье о Гоголе, относящейся к 1909 году, Толстой как бы подвёл итоги своим многолетним раздумьям о наследии одного из родоначальников реалистического направления в русской литературе. «Гоголь — огромный талант», — пишет Толстой. Он называет «прекрасными литературными произведениями» и гоголевскую повесть «Старосветские помещики», и первый том «Мёртвых душ», и комедию «Ревизор», а рассказ «Колыска» оценивает как «верх совершенства в своём роде...»¹.

В этой же статье Толстой осуждает сочинения писателя «на нравственно-религиозные темы», а также гоголевское стремление «придать уже написанным произведениям несвойственный им нравственно-религиозный поучительный смысл...». Толстой говорит, что даже у Гоголя, когда он пытается это сделать, «выходит ужасная, отвратительная чепуха, как это проявляется во второй части «Мёртвых душ», в заключительной сцене к «Ревизору» и во многих письмах»². В этих словах выражено решительное осуждение религиозно-назидательных тенденций «позднего» Гоголя.

¹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 38, стр. 50.

² Там же.

Толстой с первых своих шагов в литературе был встречен передовыми кругами русского общества как один из самых одарённых преемников Гоголя, как его наследник. «Вот, наконец, преемник Гоголя», — сказал о нём Тургенев, горячо приветствовавший появление молодого Толстого в литературе. Некрасов в письмах к Толстому не раз указывал на прямую связь творчества писателя с гоголевским направлением в русской литературе.

При всём различии художественного стиля Толстого и Гоголя нельзя, действительно, не увидеть органической связи их творчества, выразившейся прежде всего в постановке коренных вопросов русской жизни, в бесстрашном изобличении правящих классов самодержавной России. В творчестве Гоголя главным предметом обличения было крепостничество со всеми его уродствами. Толстой, начавший свою литературную деятельность ещё при крепостном праве, обличал главным образом зло пореформенной русской действительности, когда к пережиткам крепостничества добавились, как указывал В. И. Ленин, «все бедствия «эпохи первоначального накопления», обостренные во сто крат перенесением на русскую почву самоповейших приемов грабежа, выработанных господином Купоном»¹.

По-разному складывались взаимоотношения Толстого с писателями, объединявшимися вокруг «Современника», — Тургеневым, Григоровичем, Островским, Гончаровым и Щедриным, с первым критиком его произведений — великим революционным демократом Чернышевским. Многочисленны и нередко противоречивы отзывы Толстого об этих писателях. Но при всей их противоречивости нельзя не увидеть, что Толстой высоко ценил в творчестве крупнейших русских писателей гоголевского направления реалистическое изображение жизни, глубокое общественное содержание, пристальное внимание к нуждам народа, их высокое художественное мастерство. Так, в дневниках и письмах Толстого можно встретить наряду с положительными оценками немало и отрицательных отзывов о тургеневских произведениях. Но, давая итоговую оценку тургеневского творчества, Толстой пишет: «Главное в нём это его *правдивость*». «...Воздействие Тург[енева] на нашу литературу было самое хорошее и плодотворное»².

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 16, стр. 295.

² Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 63, стр. 149, 150.

Толстой по достоинству оценил реалистическую драматургию Грибоедова, Гоголя и Островского, которого он назвал «общенародным в самом широком смысле писателем».

С первых шагов в литературе и до конца жизни Толстой неизменно отзывался о Герцене как об одном из самых глубоких мыслителей и блестящих писателей. Он ставил Герцена по его значению в русской литературе рядом с Пушкиным, Лермонтовым и Гоголем. Толстой не раз высказывал сожаление о том, что Герцен «вынут из русской жизни» и вынужден жить вдали от Родины.

Книги с произведениями Герцена испещрены пометками Толстого, свидетельствующими о том, какие именно мысли великого революционного деятеля находили отклик у писателя, творчество которого Ленин назвал «зеркалом русской революции». С особым вниманием Толстой читал и перечитывал те из сочинений Герцена, в которых великий русский революционер-демократ подвергал уничтожающей критике буржуазную западноевропейскую цивилизацию. Статьи Герцена о Роберте Оуэне, «С того берега», «Письма к старому товарищу» вызывали у Толстого исключительный интерес.

Понимая глубокую разницу между основами герценовского мировоззрения и своими взглядами, Толстой тем не менее указывал на исключительно благотворное влияние Герцена на развитие русской и мировой общественной мысли, отмечал большое значение его вклада в русскую и мировую литературу.

Толстой не мог, разумеется, не заметить такого крупного писателя, как Ф. М. Достоевский. Но, положительно оценивая его реалистические произведения («Записки из мёртвого дома» и др.), Толстой решительно предостерегал от болезненного увлечения Достоевским, которое было распространено среди части русской интеллигенции в конце 90-х годов и особенно в 900-е годы. Толстой, резко осуждавший декадентство, указывал на то, что декаденты заимствуют у Достоевского упадочнические стороны его творчества. Такие «теоретики» декадентства, как Мережковский, всячески возвеличивали самые реакционные черты в наследии Достоевского. Мережковский противопоставлял Достоевского Толстому, называя одного «христом», а другого «антихристом» русской литературы.

Имея в виду приверженность декадентов к Достоевскому, Толстой в одной из бесед назвал Достоевского «ро-

дона начальником декадентства». «Читал Дост[оевского], — отметил Толстой в дневнике 18 октября 1910 года, — и удивлялся на его неряшливость, искусственность, выдуманность...»¹

Толстому, писателю «живой жизни», питавшему глубокую неприязнь ко всему надрывному, упадочному, болезненному, иррациональному и мистическому, были чужды именно те стороны творчества Достоевского, которые всячески превозносились Мережковским, Розановым и другими «предводителями» декадентства.

Из русских писателей конца прошлого века наибольшие симпатии Толстого вызывал Чехов, которого он называл «несравненным художником жизни». Толстой ценил в Чехове правдивого художника-реалиста, новатора. Он отмечал, что Чеховым была развита «необыкновенная техника реализма». Толстой неоднократно подчёркивал необычайную точность чеховских описаний, его удивительный лаконизм. Он говорил, что у Чехова, как и у Пушкина, нет ничего лишнего, и называл его «Пушкиным в прозе».

С громадным интересом встретил Толстой появление в литературе Горького — основоположника литературы социалистического реализма. 25 апреля 1899 года Чехов сообщил Горькому о том, что он был у Толстого и что Толстой с интересом расспрашивал его о Горьком. По словам Чехова, Толстой назвал Горького «замечательным писателем».

В январе 1900 года Горький впервые посетил Толстого. После этой встречи в дневнике Толстого появилась запись: «Был Горький. Очень хорошо говорили. И он мне понравился. Настоящий человек из народа»².

В последовавшие за этой первой встречей десять лет в дневниках и письмах Толстого, в свидетельствах мемуаристов появилось много самых различных оценок Горького и его произведений. Среди них были и положительные и отрицательные, явно несправедливые оценки. Так, например, очень высоко оценив ранние рассказы Горького («Ярмарка в Голтве» и др.), Толстой «не принял» его романа «Мать», не поняв значения этого глубоко новаторского произведения. С большим интересом и сочувствием

¹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 58, Гихл, 1934, стр. 119.

² Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 54, Гихл, 1935, стр. 8.

относясь к горьковской пьесе «На дне», Толстой дал отрицательный отзыв о пьесе «Мещане». Однако при всей противоречивости оценок произведений пролетарского писателя своего мнения о Горьком как о настоящем человеке из народа, как о подлинно народном писателе Толстой не изменил никогда.

Ещё в 70-е годы Толстой указывал, что та линия русской литературы, которая возглавляется именами Пушкина, Лермонтова, Гоголя и к которой он причислял самого себя, ушла в «изучение народа» и что она непременно «выплывет», т. е. в народности найдёт своё возрождение и развитие.

Глубоко веря в великое будущее своего народа, Толстой также верил, что освобождённый народ отвергнет упадочное дворянско-буржуазное искусство и как драгоценное культурное наследие примет то, что создано классической русской литературой. Для Толстого подлинным в искусстве было только то, что примет народ. Он не сомневался, что у освобождённого народа великая русская литература встретит полное признание.



УТВЕРЖДЕНИЕ ПРИНЦИПОВ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В ПРОГРЕССИВНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КАПИТАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН

Т. Л. Мотылёва

Мы являемся свидетелями стремительного развития передовой литературы в странах капитала. Писатели, вдохновляемые идеями коммунизма, давно и навсегда связавшие свою судьбу с рабочим классом,—Луи Арагон, Андре Стиль, Назым Хикмет, Пабло Неруда, Говард Фаст, Жоржи Амаду играют ведущую роль в развитии национального искусства своих стран и занимают выдающееся место в международной литературной жизни. Передовая литература, идейно связанная с освободительным движением трудящихся, успешно развивается не только во Франции, Италии, США, странах Латинской Америки, но и в Индии, Австралии, Японии.

В последние годы прогрессивная зарубежная печать уделяет серьёзное внимание проблемам социалистического реализма. Эти проблемы оживлённо обсуждаются, творчески разрешаются передовыми писателями разных стран, борющимися за лучшее будущее человечества. Современная литературная жизнь зарубежных стран непрерывно напоминает нам об *интернациональном* характере социалистического реализма, о мировом значении художественного метода, основы которого были заложены великим Горьким. К этому методу тяготеют, им овладевают лучше, наиболее прогрессивные литературные силы всего мира.

Понятно, что в странах народной демократии литература социалистического реализма возникает как отражение успехов народа в деле построения социалистического об-

щества. Но каковы перспективы развития социалистического реализма в литературе тех стран, где у власти стоит буржуазия?

Этот вопрос живо интересует советскую литературную общественность. Он неоднократно затрагивался за последние годы в газетных и журнальных статьях, в предисловиях к отдельным книгам. У нас уже не раз говорилось о проявлениях социалистического реализма в творчестве передовых писателей капиталистических стран, но говорилось лишь в самой общей форме. В теоретическом отношении вопрос этот ещё очень мало разработан, вызывает разногласия и споры. В отдельных литературоведческих работах, а тем более в преподавании литературы в высшей школе, по этому поводу подчас высказываются весьма путанные взгляды. В учебной практике ещё не полностью изжита неверная, устаревшая точка зрения, согласно которой социалистический реализм является методом исключительно советской литературы и якобы может успешно развиваться лишь после победы пролетарской революции. С другой стороны, иные научные работники склонны вести начало социалистического реализма не от Горького, а от западноевропейской пролетарской поэзии XIX века. Обе эти ложные точки зрения опровергаются общеизвестными историко-литературными фактами.

Понятно, что метод социалистического реализма представляет закономерное развитие тех художественных достижений, которые накоплены человечеством за всю его многовековую историю. Однако для возникновения этого метода потребовались определённые исторические условия.

Вместе с первыми самостоятельными выступлениями пролетариата, вместе с учением Маркса и Энгельса в странах Западной Европы, и прежде всего в Германии, стали появляться первые ростки пролетарской поэзии, утверждавшей непримиримую противоположность интересов капитала и труда, великую будущность рабочего класса. Поэзия эта отражала не только сильные, но и слабые стороны революционного рабочего движения своей эпохи. Она постепенно и не без труда очищалась от примеси мелкобуржуазных иллюзий, утопических представлений. И даже наиболее революционными поэтами XIX века перспектива грядущего социалистического переворота раскрывалась лишь в обобщённо-декларативной форме. В лучших произведениях первого поэта германского пролетариата

Георга Веерта (например, в стихотворении «Литейщик пушек») новый положительный герой, рабочий — будущий могильщик и судья капиталистического общества — обрисован выразительными и сильными, но очень скупыми чертами. Четверть века спустя этот новый герой появился в поэзии автора «Интернационала» Эжена Потье, деятельность которого была высоко оценена В. И. Лениным. Однако и у Потье образ революционного рабочего предстаёт в величественных, но вместе с тем абстрактных очертаниях. Примером может служить его известное стихотворение «Инсургент».

Он — инсургент, он — Человек.
Он от ярма ушёл навек.
Он только разуму покорен.
И, солнцем знания освещён,
Алсет ясный небосклон,
И мир пред ним лежит, просторен...

Он спину выпрямит в борьбе,
Машины он возьмёт себе:
Паровики, станки в движенья.
А ведь хозяина рука
Творит из каждого станка
Орудие для угнетенья.

Понятно, каким большим идейно-творческим дерзанием была эта попытка Потье раскрыть средствами искусства историческую миссию пролетариата. Но, сопоставляя этого полусимволического Пролетария с нынешними живыми, реалистически полнокровными героями передовой французской литературы (например, с героями трилогии Андре Стиля), мы очень ясно видим то качественно новое, что присуще современным прогрессивным художникам по сравнению с их предшественниками, работавшими в прошлом столетии.

Налёт отвлечённости, имевшийся во многих произведениях пролетарской поэзии XIX века, был исторически неизбежен. Сама действительность давала ещё немного материала для того, чтобы воплотить социалистический идеал в правдивых, исторически конкретных картинах жизни. Энгельс в письме к Минне Каутской ставил перед социалистическим романом задачи критико-реалистического изображения жизни. «...Социалистический тенденциозный роман, — писал он, — целиком выполняет, на мой взгляд,

свое назначение, правдиво изображая реальные отношения, разрывая господствующие условные иллюзии о природе этих отношений, расшатывая оптимизм буржуазного мира, вселяя сомнения по поводу неизменности существующего...» Энгельс считал допустимым и возможным, чтобы писатель-социалист, обличая буржуазное общество и вскрывая его противоречия, «не предлагал при этом никакого определенного решения и даже иной раз не становился явно на чью-либо сторону»¹.

Это последнее замечание Энгельса, разумеется, нельзя принимать буквально, начётнически. Оно совершенно понятно в общем контексте литературно-эстетических высказываний основоположников марксизма и при учёте условий той эпохи, когда были написаны цитируемые строки. Энгельс, как и Маркс, был решительным противником всякого схематизма и риторики, всякой подмены в искусстве живых человеческих образов однолинейными «рупорами духа времени». Он весьма критически оценивал те литературные произведения, где взгляды автора утверждались не художественно-образными, а лишь публицистическими средствами. С другой стороны, Энгельс отдавал себе отчёт в том, что утверждение социалистических идеалов в конкретных литературных образах, или, как мы говорим теперь, изображение жизни в её революционном развитии, ещё было для писателей его времени крайне трудной задачей. Вместе с тем Энгельс помнил и о том, что читателями художественной литературы в ту эпоху были по преимуществу люди из буржуазных кругов. Всем этим и определялась та программа действия, которую он выдвигал для пролетарской литературы на раннем этапе её существования: добросовестно изображать реальную жизнь, расшатывать силовую художественных образов «оптимизм буржуазного мира».

В годы II Интернационала рост международного рабочего движения, как указывает Ленин, «пошел *вширь*, что не обошлось без временного понижения высоты революционного уровня, без временного усиления оппортунизма...»². Рост рабочего движения *вширь* повлёк за собою развитие демократической тематики в западноевропейской поэзии и прозе. Но губительное влияние реформистской идеоло-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, Госполитиздат, 1953, стр. 395.

² В. И. Ленин, Соч., т. 29, стр. 280.

гни крайне затрудняло создание таких произведений, в которых последовательно отстаивалось бы дело рабочего класса. Большинство книг из народной жизни, созданных на Западе в конце XIX — начале XX века, было весьма далеко от революционных традиций Г. Веерта или Э. Потье.

Разумеется, не случайно, что основоположником социалистического реализма в мировой литературе явился великий русский писатель, буревестник пролетарской революции А. М. Горький. Творчество Горького отразило стремительный рост политического сознания трудящихся, нарастание боевых сил русского пролетариата в период, когда центр мирового революционного движения переместился в Россию. Именно в России начала XX века освободительное движение рабочего класса впервые достигло того высокого уровня, при котором стали возможными последовательное проведение и защита принципа партийности во всех сферах не только политической, но и идеологической жизни. В трудах советских литературоведов уже отмечалось, что требования к писателям, предъявленные Лениным в его знаменитой статье «Партийная организация и партийная литература», содержали новые черты по сравнению с теми требованиями, какие выдвигал в своё время Энгельс. Сама жизнь ставила перед революционной литературой новые цели и раскрывала перед нею новые возможности. В эпоху империализма и пролетарских революций правдиво изображать жизнь — значит не только обличать пороки буржуазного мира, но и показывать те реальные силы, которые этому миру противостоят. В творчестве Горького встал во весь рост положительный герой эпохи, гуманист в самом высоком смысле слова — революционный рабочий, посетитель новой, социалистической идеологии и морали. Сознательно руководствуясь идеями борьбы пролетариата, отражая могучий подъём освободительного движения масс в эпоху первой русской революции, Горький заложил основы социалистического реализма и тем самым осуществил крупнейший сдвиг в развитии мирового искусства.

Ещё в дооктябрьские годы Горький стал главой всех подлинно революционных сил мировой литературы. Его творческий опыт имеет и по сей день важнейшее значение для передовых писателей всего мира. Основные художественные произведения Горького, созданные до 1917 года, являются доказательством того, что писатель, руковод-

ствующийся социалистическим мировоззрением, тесно связанный с революционным авангардом народа, работающий в условиях высокоразвитой классовой борьбы, *может* стать на позиции социалистического реализма и до победы социалистической революции в его стране.

Серьёзным вкладом в прогрессивную литературу мира явилось уже в начале XX века творчество Мартина Андерсена-Нексе, которого трудящиеся его родины давно зовут «скандинавским Горьким». В большом романе-эпопее «Пелле-завоеватель» (1906—1910) Нексе дал широкую картину развития датского рабочего движения. Впервые в западной повествовательной прозе он показал пролетариат с точки зрения самого пролетариата. Однако Нексе, не имевший ни той революционной опоры в массах, ни той направляющей поддержки со стороны марксистско-ленинской партии, какие имел Горький, шёл к социалистическому реализму гораздо более долгим и трудным путём, чем его великий русский собрат.

Начало всеобщего кризиса капитализма повлекло за собой быстрый рост революционного сознания масс. Ярким отражением этого роста явился роман Анри Барбюса «Огонь» (1916). Сила этого романа не только в исключительно правдивом обличении империализма, но и в том, что он проникнут страстной верой в народ, в способность народа устранить несправедливые войны и те причины, которые их порождают. В следующем своём романе, «Ясность», написанном уже после Октября, Барбюс прямо призвал народы к социалистическому преобразованию жизни.

Великая Октябрьская социалистическая революция вызвала глубочайшие сдвиги не только в политической жизни всех стран мира, но и в сознании миллионов людей. Она вселила в угнетённые и эксплуатируемые массы уверенность в своих силах, привела к глубоким изменениям в сознании лучших представителей художественной интеллигенции. В ряде зарубежных стран в первые же послеоктябрьские годы возникла литература, открыто связанная с пролетариатом. Эта литература росла и развивалась, отражая размах классовых боёв у себя на родине, укрепляясь по мере роста и усиления молодых коммунистических партий.

Видные писатели в разных странах сразу же заявили о своей полной солидарности с делом Октябрьской революции. Это были прежде всего испытанные художники-

борцы Анри Барбюс и Мартин Андерсен-Нексе. Это были также Иоганнес Бехер (Германия), Поль Вайян-Кутюрье (Франция), Станислав Костка Нейман (Чехословакия), Христо Смирненский (Болгария). Именно эти писатели вместе с другими выдающимися революционными художниками слова, выдвинувшимися в 20-е и 30-е годы, стоят у истоков социалистического реализма в литературах своих стран.

Лучшие из старых «мастеров культуры» сумели осознать величие Октябрьской революции и её историческую правоту. Наследие таких мастеров критического реализма, как Анатолий Франс, Ромэн Роллан, Теодор Драйзер, Генрих Манн, имеет громадное значение для современной прогрессивной литературы.

Возникновение в России социалистического государства, рождение III Интернационала, быстрое развитие коммунистического движения во всём мире — таковы были огромные по своему значению факты социалистического характера, которые с первых же послеоктябрьских лет властно воздействовали на сознание передовых писателей, толкая их на большие творческие дерзания. И если в произведениях революционной поэзии первых послеоктябрьских лет утверждение социалистических идей нередко ещё носило отвлечённый романтически-декларативный характер, то по мере своего дальнейшего творческого развития писатели зарубежного пролетариата находили способы воплотить освободительную борьбу масс в правдивых, реалистически-конкретных образах. Им помогал в этом опыт Горького и зрелого Маяковского, как и весь непрерывно обогащавшийся опыт советского искусства.

Развитие революционной литературы за рубежом после Октябрьской революции наталкивалось на разнообразнейшие и подчас очень значительные трудности и препятствия. Писателям, связанным с рабочим классом, нужно было противостоять господствовавшей в их странах реакционной «культуре» империализма, сопротивляться различным антинародным течениям буржуазного искусства. К идейным трудностям, осложнявшим работу передовых писателей, добавлялись осложнения и творческого порядка. В поисках новых, неизведанных способов и приёмов художественного воспроизведения действительности иные революционные поэты и прозаики, действуя с самыми лучшими намерениями, попадали в плен формалистического

псевдоноваторства. Стремясь к максимально правдивому отображению социальных зол, писатели эти не всегда могли избежать натуралистического объективизма. Влияния экспрессионизма, сюрреализма и других декадентских течений в искусстве нередко надолго искажали творческий облик талантливых, передовых по своему духу писателей. Даже такие выдающиеся художники, как Иоганнес Бехер и Луи Арагон, преодолели антиреалистические черты в своём творчестве, пробившись к социалистическому реализму лишь в результате большой внутренней борьбы и длительных сложных исканий.

Но, несмотря на все эти препятствия и преграды, метод социалистического реализма постепенно пробивал себе дорогу в революционной зарубежной литературе 20-х и начала 30-х годов. Анри Барбюс в «Правдивых повестях» с большой силой реалистического заострения показал на типичных примерах бесчеловечную, парварскую сущность империализма и рост влияния коммунистических идей в среде трудящихся. Владислав Броневский воплотил в ярких стихотворениях героинку борьбы польского пролетариата. Назым Хикмет уже в 20-е годы заложил основы революционной поэзии Востока. Джованни Джерманетто воспронзёл в автобиографических «Записках цырюльника» историю идейного формирования итальянского коммуниста. Поэт-трибун Эрих Вайнерт передал в сотнях стихотворений остроту классовой борьбы в догитлеровской Германии. Иван Ольбрахт в повести «Анна пролетарка» ввёл в чешскую литературу новых героев — революционных рабочих. Анна Зегерс в раннем романе «Спутники» показала взаимосвязь и интернациональную солидарность революционеров разных стран, борющихся под знаменем коммунизма. Названные произведения, разумеется, очень не похожи одно на другое. Но их объединяют отчётливые черты социалистического реализма: правдивость, конкретность изображения жизни на основе коммунистического мировоззрения, стремление авторов выявить и отобразить побеждающую силу революционного народа.

Передовые писатели зарубежных стран всегда с большим вниманием следили за событиями литературной жизни в Советском Союзе. Постановление ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года о перестройке литературно-художественных организаций, дискуссия в советской печати перед Первым всесоюзным съездом советских писателей и,

наконец, этот съезд, на котором присутствовало много иностранных гостей, вызвали оживлённые отклики в передовой прессе за рубежом. Виднейшие литературные деятели разных стран, связанные с революционным рабочим движением, приняли определение метода социалистического реализма, записанное в Уставе ССП, как свой собственный творческий лозунг, помогающий им в работе и в борьбе. Об этом свидетельствуют высказывания Барбюса, Нексе, Арагона.

Решения съезда советских писателей помогли прогрессивным литературным деятелям за рубежом осознать эстетические принципы своей работы. Опыт крешнущей, бурно развивающейся советской литературы помогал им претворять эти принципы в художественную практику. Именно в 30-х годах передовые писатели, отражая борьбу народов против фашистского варварства и авангардную роль коммунистических партий в этой борьбе, создали ряд новых ценных книг. Стоит напомнить данную в своё время на страницах «Правды» оценку романа Вилли Бределя «Испытание»: *«Роман Бределя — победа метода социалистического реализма... Классовая правда восходящего класса, которому, несмотря на все испытания, принадлежит будущее,— вот в чем источник силы этого произведения»*¹.

Ясно выраженными чертами социалистического реализма — правдивостью, глубоким знанием жизни, революционным оптимизмом, идейной целеустремлённостью и страстностью — отмечен ряд лучших произведений, созданных передовыми писателями разных стран в 30-е годы. Среди них стихи и поэмы Иоганнеса Бехера; антифашистские романы Анны Зегерс «Спасение» и «Седьмой крест»; летопись исторического развития чешского рабочего класса, созданная Марией Майеровой в книгах «Сирена» и «Шахтёрская баллада»; роман Марии Пуймановой «Люди на перепутьи», раскрывший острые социальные противоречия Чехословадской буржуазной республики; романы Ванды Василевской, отразившие освободительную борьбу польских трудящихся в городе и деревне против полуфашистского «санационного» режима; творчество национального героя Болгарии поэта-революционера Николы Вапцарова, проникнутое высоким идейным горением.

¹ «Правда» от 25 марта 1935 г.

Годы второй мировой войны явились великой проверкой, историческим экзаменом для народов, классов, политических партий. В те трагические дни, когда германский фашизм держал под своей пятой значительную часть территории Европы, с особой наглядностью проявилась нравственная мощь коммунистов, их самоотверженность в защите родины, их готовность к патриотическим подвигам и умение сплачивать вокруг себя лучшие силы нации. В художественной литературе эта героическая деятельность коммунистов с наибольшей силой запечатлена в незабываемом «Репортаже с петлей на шее» Юлиуса Фучика — в книге, которая до сих пор остаётся одним из высших достижений социалистического реализма в западноевропейской литературе.

У прогрессивной литературы зарубежных стран есть свои традиции, свои ближайшие предшественники, свой накопленный годами опыт. Творчество тех французских, немецких, польских, чешских, болгарских художников слова, которые на протяжении первых послеоктябрьских десятилетий прокладывали дорогу социалистическому реализму в своих национальных литературах, заслуживает уважения и самого внимательного изучения. Однако в связи с рассматриваемой здесь проблемой нас больше всего интересует *современное* состояние прогрессивной зарубежной литературы — произведения тех писателей, которые, отражая с позиций революционного пролетариата нынешнюю борьбу народов за мир и демократические свободы, развиваются в русле социалистического реализма.

* * *

После второй мировой войны создан могущественный международный лагерь демократии и социализма. Неизмеримо выросли мощь и международный авторитет Советского Союза. Успешно строится социалистическое общество в странах народной демократии. Таковы объективные предпосылки, благодаря которым метод социалистического реализма быстро и успешно развивается ныне в прогрессивной литературе капиталистических стран.

После Великой Октябрьской революции передовые писатели капиталистических стран увидели в молодой Советской России осуществление мечты своих народов о будущем. Теперь, когда под знаменем социализма живёт и развивается

большая группа стран Европы и Азии, мечта трудящихся стран капитализма о социалистическом будущем получила гораздо более прочную опору в самой действительности.

Правда жизни — первое и неотъемлемое условие социалистического реализма. Творчество передовых писателей современности вырастает на основе глубокого изучения общественной жизни своего народа и народов других стран, на основе понимания тех процессов, тех сдвигов, которые совершаются в объективной действительности. Писатели эти отражают в своих произведениях рост сил социализма и демократии в соответствии с истинным положением вещей.

Великие перемены, происшедшие в международной жизни после второй мировой войны, обусловили серьёзные успехи прогрессивной литературы капиталистических стран. Попробуем выяснить те наиболее существенные новые черты, которые отличают творчество современных передовых писателей, работающих в духе социалистического реализма, от их ближайших предшественников — пролетарских писателей 20-х и 30-х годов.

Важно отметить прежде всего, что ныне намного расширился круг прогрессивных художников, идейно связанных с революционным авангардом рабочего класса в разных странах; повысилась творческая зрелость этих художников, растёт их мастерство. Если до второй мировой войны социалистический реализм утверждался лишь в произведениях отдельных, наиболее одарённых и передовых писателей (преимущественно стран Западной Европы), то теперь уже можно говорить о международном прогрессивном литературном *движении*, в котором появляются всё новые имена и в котором метод социалистического реализма завоёвывает всё более широкие и прочные позиции.

Передовые писатели активно борются против антинародных течений искусства. Писатели эти всё более решительно и последовательно освобождаются (хотя не все из них полностью освободились) от пережитков натурализма, формалистической изощрённости, от влияний декадентского «абстрактного» искусства и т. п. Коммунистические партии (в особенности французская) ведут большую разъяснительную работу среди интеллигенции, и это помогает не только идейному, но и творческому развитию лучших писателей. Преодоление антиреалистических пережитков в прогрессивной литературе продолжается и сейчас и являет-

ся одной из важнейших задач в борьбе за правдивое искусство, за подлинное мастерство.

Современная передовая литература становится всё богаче и разнообразнее по своим жанрам. В 20-е и 30-е годы метод социалистического реализма утверждался прежде всего в поэзии, а также в документальных и полудокументальных жанрах прозы. Он лишь сравнительно медленно внедрялся в повесть и роман. В настоящее время можно назвать уже много произведений — не только в области поэзии, но и в области прозы, — написанных в духе социалистического реализма и отличающихся ярким своеобразием художественной формы. Новый творческий метод проникает и в драматургию («Рассказ о Турции» Назыма Хикмета, «Дело Моррисона» А. Мальца). К числу достижений современной передовой литературы, развивающейся на основе социалистического реализма, относятся и лучшие исторические романы Г. Фаста, насыщенные актуальным обличительным содержанием, и детские стихи итальянского поэта Джанни Родари, раскрывающие передовые идеи нашей эпохи в форме, доступной самому юному читателю, и народная драма-сказка Назыма Хикмета «Легенда о любви», утверждающая созидательную силу трудового народа в обобщённых фольклорных образах, и ряд других произведений, весьма различных по жанру.

Значительно расширилась тематика прогрессивной литературы. В творчестве передовых писателей 20-х и 30-х годов преобладали эпизоды революционной борьбы или картины рабочего быта. Гораздо реже встречались произведения обличительного характера, направленные против хозяев империалистического мира. Теперь прогрессивные художники, вдохновляющиеся идеями коммунизма, считают своей задачей воспроизводить *всю* жизнь общества, чтобы воздействовать на неё, изменить её. Всё существенное, что происходит в жизни их народов, имеет право на внимание и входит в их поле зрения. Говард Фаст пишет об этом: «Писатель, который пользуется методом социалистического реализма, видит процесс изменения мира во всей его совокупности... Все явления жизни связаны между собой непрерывным процессом действия и противодействия. Из него нет исключений, и для него нет готовых формул. Пролетарская литература черпает материал не только из жизни пролетариата, как это понималось в тридцатые годы некоторыми ограниченными сектантами;

напротив, писатель с пролетарским мировоззрением должен рассматривать все стороны жизни, как материал для своего творчества»¹.

Опыт второй мировой войны и события современной международной жизни властно приковывают внимание передовых писателей к судьбам их наций. Прогрессивные художники стремятся осмыслить с позиций рабочего класса логику истории своей страны и перспективы её развития. Они отражают в своём творчестве существенную сторону современной деятельности коммунистических и рабочих партий: защиту национального суверенитета, прогрессивных национальных традиций. Разумеется, эта патриотическая проблематика особенно важна для передовой литературы тех стран, которым угрожает американская агрессия. Но она важна и для прогрессивных писателей США, которые отстаивают демократические традиции своей нации, борются против захватнической политики своего отечественного империализма, опираясь на известный марксистско-ленинский принцип: не может быть свободен народ, угнетающий другие народы. В этой связи понятны тот обострённый интерес к национальному прошлому, те взволнованные раздумья о судьбах Америки, которые характерны для творчества Говарда Фаста.

В прогрессивной литературе капиталистических стран возникают широкие эпические полотна, где представлены различные слои общества, где раскрываются значительные, переломные моменты национальной жизни и выясняется роль разных классов и партий в больших социальных конфликтах, решающих участь целого народа.

Пролетарские писатели предшествующих десятилетий далеко не всегда умели показать деятельность передовой партии рабочего класса, воспроизвести рост социалистического сознания пролетариата. Тема развития социалистического сознания не получила достаточно полного освещения в творчестве даже таких выдающихся и заслуженных художников, органически связанных с рабочим классом, как Мартин Андерсен-Нексе и Мария Майерова.

Большое новаторское значение «Репортажа с петлей на шее» Ю. Фучика заключалось не только в том, что само создание этой книги явилось подвигом писателя-борца, не только в том, что со страниц этой книги вставал много-

¹ «Новый мир» № 12, 1950 г., стр. 226.

грядущий и рельефный образ коммуниста, изображённого (несмотря на предельный лаконизм «Репортажа») во всей полноте своих партийных, гражданских, семейных, дружеских связей, но и в том, что под пером Фучика коммунист предстал как носитель лучших черт национального характера, как защитник родины и своего народа. Именно этот аспект изображения коммуниста представляет особую важность для современной прогрессивной литературы.

В новых книгах наиболее передовых писателей Франции, США (иногда и других стран) мы всё чаще находим живые, достоверные образы коммунистов, разнообразные по индивидуальному облику. А в новых романах Арагона и Стиля даётся — что особенно важно — обобщённый образ Коммунистической партии как поборщицы национальной независимости и собирательницы патриотических, демократических сил народа.

Возросшая зрелость передовых писателей, успешное овладение методом социалистического реализма сказываются и в повышении у них мастерства изображения человеческого лица. Одной из распространённых болезней роста пролетарской литературы 20-х и 30-х годов являлся схематизм, однолинейность характеристик, невнимание к внутренней жизни человека. Подобные недостатки порождались отчасти литературной неопытностью молодых революционных писателей, новизной и трудностью тематики, а также влиянием упадочнического, антигуманистического по своей сути буржуазного искусства эпохи империализма, отчасти же пережитками «пролеткультовского», нигилистического отношения к опыту классиков. Лишь немногие зарубежные прозаики ещё до второй мировой войны разрабатывали современную революционную тематику на высоком уровне художественного мастерства (примером может служить «Седьмой крест» Анны Зегерс).

В лучших произведениях прогрессивной литературы наших дней — в новых книгах Арагона, Фаста, Стиля, Амаду, Дж. Линдсея — мы видим разнообразные, нередко очень тщательно разработанные характеры, показанные в самых различных связях с окружающим миром, в изменении, росте, развитии. Передовые писатели разных стран всё более ясно отдают себе отчёт в том, что воздействовать на человеческие души может лишь тот художник, который в своих произведениях показывает себя настоящим, проникновенным *знатоком* духовного мира людей.

Возрастающая психологическая глубина современной передовой литературы — один из наиболее очевидных и отродных признаков её зрелости, богатства, силы.

За последние годы некоторые выдающиеся зарубежные художники опубликовали книги или статьи, в которых ставятся основные теоретические вопросы современного искусства. В числе этих новых трудов известная советскому читателю работа Г. Фаста «Литература и действительность» (1950), книга Андра Стиля «К социалистическому реализму» (1952), книга Луи Арагона «Племянник г-на Дюваля» (1953)¹, а также сборник статей передовых английских литературных деятелей «Статьи о социалистическом реализме и традициях британской культуры» (1953). Эти работы, спорные в некоторых частностях, но глубоко верные по общему своему направлению, дают возможность судить о том, насколько органически вошли принципы социалистического реализма в сознание наиболее передовых писателей нашей эпохи.

Нередко приходится слышать вопрос: можно ли сказать, что метод социалистического реализма полностью утвердился, полностью победил в прогрессивной литературе за рубежом? В самой этой постановке вопроса заключено известное упрощение. Метод социалистического реализма не есть нечто готовое и раз навсегда данное; он непрерывно развивается и обогащается в процессе роста советской литературы и передовой литературы других стран. Понятно, что метод социалистического реализма может стать преобладающим в литературе той или иной страны лишь в условиях строительства социализма, после уничтожения капиталистического строя, являющегося тормозом развития не только материальных, но и духовных сил общества. Понятно также, что многие важные темы и проблемы, которые разрабатываются советскими художниками (например, тема свободного созидательного труда), не могут найти себе места в прогрессивном искусстве капиталистических стран. Передовые писатели капиталистического мира отражают в своём творчестве ту борьбу за демократию и социализм, которую ведут их народы. И отражение этой борьбы на страницах художественных произведений ста-

¹ Книга Арагона «Племянник г-на Дюваля», подобно известному произведению Дени Дидро «Племянник Гамон», написана в форме сатирического диалога. В ней затрагивается ряд важных вопросов политической и культурной жизни современной Франции.

новится с каждым годом всё более полным, всё более совершенным по идейному содержанию и по мастерству. События зарубежной литературной жизни самых последних лет (и в особенности выход «Коммунистов» Арагона и трилогии А. Стиля «Первый удар») дают основание говорить о крупных *достижениях* социалистического реализма в прогрессивной литературе Франции и других капиталистических стран, а не только о «чертах» или «тенденциях» социалистического реализма, как писали до недавнего времени некоторые советские критики, в том числе и автор этих строк.

Само собой разумеется, что понятие «прогрессивная литература» намного шире, нежели понятие «литература социалистического реализма». И было бы недопустимой схоластикой и упрощением отрывать социалистический реализм от реализма критического.

Картина развития прогрессивной, демократической литературы в различных странах современного буржуазного мира в высшей степени разнообразна. В условиях нынешней обострённой борьбы народов с агрессивными кругами империализма художественные произведения, весьма различные по стилю и методу, если они правдиво отражают жизнь хотя бы в основных чертах, могут приносить реальную пользу прогрессивному человечеству, содействовать делу защиты мира.

Имеющиеся успехи социалистического реализма в литературах капиталистических стран ни в коей мере не означают, что возможности критического реализма уже целиком исчерпаны. Мы знаем ряд произведений, которые дают пусть неполное, пусть ограниченное, но всё-таки верное в своей основе изображение современной буржуазной действительности или хотя бы отдельных её сторон. Такие произведения, даже если в них и не сделаны необходимые идейные выводы, интересны и безусловно полезны для трудящихся. Примером может служить «Жизнь во мгле» Митчела Уилсона. В капиталистических странах немало одарённых писателей и художников, которые, придерживаясь самых различных взглядов на искусство и работая различными методами, активно участвуют в борьбе за мир.

Передовые французские писатели и критики подчёркивают в своих теоретических работах, что метод социалистического реализма ни в коей мере не препятствует им выступать совместно с писателями иных политических и

эстетических взглядов по актуальным вопросам общественной жизни. Напротив, говорит Андре Стиль, метод социалистического реализма даёт возможность передовым художникам зорко подмечать все те явления культурной жизни, которые хотя бы отдалённо содействуют делу человеческого прогресса, и находить общий язык даже с теми писателями, которые «хотя бы неосознанно находятся в лагере мира» ¹.

Джэк Линдсей следующим образом определяет задачи передовых английских писателей, вдохновляющихся идеями коммунизма: «Мы должны прежде всего как можно теснее связать нашу творческую работу с задачами партии, с самой партией как аудиторией и критиком. Ибо социалистический реализм — это искусство сил, ведущих борьбу за мир и социализм. Эти положения не должны быть понимаемы в ограничительном или сектантском смысле: напротив, они предполагают успешное преодоление сектантства. Они предполагают новое понимание роли партии как руководителя пации, идущего в бой против монополистического капитала вместе с широким кругом своих союзников...

...Мы будем попрежнему устанавливать связи с теми лицами, которые, не являясь марксистами, придерживаются прогрессивных идей. Мы будем попрежнему бороться за народный фронт и в области культуры, за широкий фронт мира. Однако народный фронт в области культуры, подвергающийся бешеным атакам со стороны империализма, распадётся, если не будет иметь руководства, основанного на принципах социалистического реализма. Культурные силы, замкнутые в четырёх стенах отмирающего буржуазного общества, утратили свою способность к самообновлению. Мы должны вести их — или они рухнут» ².

Прогрессивные писатели понимают, что социалистический реализм не схема, не догма. Для них ясно, что этот метод, основанный на определённых общих принципах отбора и художественного освещения жизненных явлений, принимает в разных странах различные очертания, развивается в соответствии с исторически сложившимися особенностями и прогрессивными традициями каждой национальной культуры.

¹ *André Stil. Vers le réalisme socialiste. p. 15.*

² «*Essays on socialist realism and the british cultural tradition*», p. 64.

Каковы объективные предпосылки, от которых зависит возможность возникновения литературы социалистического реализма в той или иной стране? В общей форме об этом очень ясно сказал А. Фадеев в беседе с немецкими писателями в 1948 году: «Для социалистического реализма есть почва всюду, где имеется осознавший свои силы революционный пролетариат и его коммунистический авангард»¹. Конечно, эта возможность не всегда и не сразу претворяется в действительность. Конкретные пути такого претворения определяются своеобразными условиями социальной и культурной жизни отдельных народов. В каждой стране идейный и художественный уровень передовой литературы зависит от силы и зрелости освободительного движения народных масс. Он во многом зависит и от того, насколько развиты демократические и социалистические элементы в культурном наследии данной нации. Ведь в каждой стране искусство социалистического реализма имеет свои национальные истоки, опирается на *собственные* национальные традиции.

Писатели, работающие на основе метода социалистического реализма или тяготеющие к этому методу, выдвигаются в самых различных странах. Опыт развития прогрессивной зарубежной литературы очень убедительно подтверждает известное марксистско-ленинское положение о том, что каждая нация, большая или малая, имеет свои неповторимые особенности, свою специфику, вносит свой вклад в сокровищницу мировой культуры. Великая борьба народов против империализма не раз уже пробуждала к жизни крупные писательские дарования не только в больших, но и в малых странах. Дания выдвинула писателя мирового масштаба Мартина Андерсена-Нексе. В Чили вырос поэт мирового значения Пабло Неруда. Присматриваясь к творчеству крупных писателей разных стран, одушевлённому передовой идеологией нашей эпохи, мы видим, что у каждого народа искусство социалистического реализма имеет свои неповторимые особенности, отличается *оригинальностью национальных форм*.

Как известно, форма национальной культуры — это прежде всего язык, но и не только язык. В передовой литературе каждой страны отражаются привычные для данного народа особенности быта, своеобразие природы, черты

¹ Цит. по газете «Tägliche Rundschau» от 6 мая 1948 г.

национального культурного наследия. И в силу этого писатели-борцы, близкие нашей советской литературе по умонастроению, по духу, по основным эстетическим принципам, тем не менее создают произведения, во многом очень не похожие на произведения советских писателей. Это относится, например, к таким выдающимся поэтам, продолжателям традиции Маяковского, как Пабло Неруда и Назым Хикмет. Даже сквозь перевод ощутимо неповторимое национальное своеобразие этих поэтов, сказывающееся не только в тематике отдельных стихотворений и поэм, но и в строе образной речи, в выборе сравнений, метафор. Кровная связь с родной страной, с её народом, природой, преданиями, с её ближайшими латиноамериканскими соседями ясно чувствуется в произведениях Пабло Неруды, посвящённых теме интернационального единения и дружбы народов.

Как известно, метод социалистического реализма обеспечивает художнику, писателю исключительную возможность проявления творческой инициативы, выбора разнообразных форм, стилей и жанров. Мы снова и снова убеждаемся в этом, знакомясь с творчеством художников, придерживающихся принципов социалистического реализма. Сопоставляя их произведения, мы видим большое многообразие национальных особенностей и форм; но мы видим и такие черты несходства, которые не вытекают из национального своеобразия, а определяются *различиями творческих индивидуальностей*.

Возьмём для примера две пьесы, появившиеся почти одновременно: «Рассказ о Турции» Назыма Хикмета и «Тридцать серебряников» Говарда Фаста. Эти пьесы родственны по своей идейно-тематической основе: и там и здесь в конечном счёте идёт речь о реакционной политике американского империализма и о том протесте, который вызывает эта политика со стороны простых людей. Но какими различными художественными средствами решена эта тема! У Хикмета — это народная драма с несколькими сюжетными линиями, со многими персонажами, с частыми перебросками действия из одного места в другое. У Фаста драма замкнута в камерные рамки, персонажей немного, место действия почти не меняется. У Хикмета лица очерчены крупными, резкими штрихами, диалог нередко приобретает оттенок романтической приподнятости. У Фаста — сдержанный по тону диалог, обилие психоло-

гических и бытовых деталей. У Хикмета авторская тенденция не только вытекает из действия, но и подчёркивается особым условным способом — через стихотворные монологи радиодикторов. У Фаста тенденция подсказывается логикой действия без всякого видимого вмешательства автора. Оба произведения, каждое по-своему, дают поводы для критики: в «Рассказе о Турции» образы передовых людей обрисованы ясно, но всё-таки очень скупо; в «Тридцати серебряниках» идейная характеристика героини Джейн Грэхем остаётся несколько расплывчатой. Но оба художника целеустремлённо и с большим талантом делают своими пьесами одно и то же общее дело: участвуют в борьбе народов против поджигателей войны.

Творчество современных прогрессивных писателей, развивающееся на путях социалистического реализма, разнообразно по своим темам, стилям, формам. Но оно обнаруживает и некоторые характерные общие черты.



Принцип социалистического реализма — изображать действительность правдиво, исторически конкретно, в её революционном развитии — требует от художника особого внимания к тем силам, которые двигают жизнь вперёд. Он требует от художника умения показывать поступательное движение истории как движение самих масс. Литература социалистического реализма утверждает *решающую роль народных масс* в развитии человечества.

Наперекор реакционной буржуазной литературе, прославляющей своеволие и жестокость империалистических «супермэнов», исполненной зоологической ненависти к трудящимся и страха перед ними, прогрессивные писатели стран капитализма стремятся раскрыть в своих произведениях мощь трудового народа и его великие перспективы.

Назым Хикмет в ярком стихотворении «Они» даёт обобщённый образ вездесущего, всемогущего народа, создавшего все материальные ценности и призванного волею истории стать властелином земли.

Роль народных масс в истории — такова главная тема всего творчества Говарда Фаста. За какой бы сюжет ни брался Фаст — и тогда, когда он обращается к далёкому прошлому, и тогда, когда он повествует о современности, — в центре его внимания неизменно простые люди, творящие

пторию. В серии романов из эпохи войны Соединённых Штатов за независимость и особенно в последнем и лучшем из этих романов — «Гордые и свободные» Фаст неопровержимо доказал силою художественных образов, что государственная самостоятельность США была завоёвана усилиями рядовых тружеников — ремесленников, фермеров, мастеровых — наперекор своекорыстной политике плантаторов и спекулянтов, отнявших у народа плоды его победы. Простые люди выступают в произведениях Фаста как сила, способная активно противостоять империалистическому гнёту, расизму, мракобесию. В этом смысле с историческим романом Фаста «Дорога свободы» перекликается его повесть-репортаж о современной Америке «Пикскилл, США».

В разработке темы народа Говард Фаст не раз наталкивался на идейно-творческие трудности. Во многом противоречива его книга «Спартак», где вождь восставших рабов показан с большим темпераментом и силой, но где главная революционная тема отчасти затемняется малоудачными психологическими экскурсами и натуралистическими эпизодами из быта римской аристократии.

Большой победой Фаста-художника является его новая повесть «Подриг Сакко и Ванцетти». Обличая порочность системы буржуазного правосудия, демонстрируя с фактами в руках, как органически вошло в государственную практику США грубейшее издевательство над элементарными человеческими правами, Фаст в то же время прославляет моральное величие и силу простого народа. Невинно осуждённые жертвы заокеанской «демократии», Николо Сакко и Бартоломео Ванцетти, чья участь вызвала сочувствие и протест со стороны трудящихся всего мира, черпают в этой солидарности миллионов то мужество, которое даёт им возможность с достоинством встретить смерть. И, с другой стороны, стойкое поведение Сакко и Ванцетти перед лицом судей и тюремщиков выводит из состояния покоя равнодушных, вливает силы в малoverов, остаётся в памяти множества людей как вдохновляющий образец высокого человеческого благородства. Толпы трудящихся, запрудившие в день казни улицы Бостона и Нью-Йорка, Рима и Лондона, вырастают у Фаста в величественный символ народного гнева против угнетателей, гнева молчаливого, но грозного.

Передовые зарубежные писатели, стоящие на позициях социалистического реализма, нередко показывают в своих произведениях народных борцов, деятелей коммунистических и рабочих партий. В лучших книгах, созданных этими писателями, мы находим верное художественное решение проблемы личности и её роли в истории, правдивый показ взаимоотношений героя и народа. Руководители освободительного движения трудящихся в книгах передовых художников изображаются как люди, выдвинутые народом, тесно связанные с ним, составляющие плоть от плоти его.

Именно так подошёл к своей теме Жоржи Амаду в созданной им художественной биографии национального героя Бразилии, руководителя бразильских коммунистов Луиса Карлоса Престеса. В его изображении Престес предстаёт в соответствии с жизненной правдой, как выдающаяся, одарённая личность. Но сила этой личности прежде всего в кровных связях с рядовыми трудящимися, в умении прислушиваться к голосу масс, улавливать их наболевшие нужды, пробуждать в них классовое сознание. Именно эти качества помогли Престесу ещё три десятилетия назад возглавить крупное национально-освободительное восстание и провести революционные войска через всю страну. История жизни, борьбы, идейного роста Луиса Карлоса Престеса становится у Амаду вместе с тем и историей борьбы тех рабочих, солдатских, батрацких масс, которые осознали правоту его революционного дела и пошли за ним.

Передовые писатели проявляют всё большую творческую смелость в изображении революционного авангарда народа. «Создание образа коммуниста — центральная проблема нашей литературы, и каждый, кто брался за эту задачу, знает, какие трудности сопряжены с выполнением её... коммунист в одно и то же время обыден и исключителен, уязвим и несокрушим»¹. Эти строки были написаны Г. Фастом четыре года назад. К тому времени уже были созданы правдивые, удачные хотя бы в главных своих чертах образы коммунистов и в повести самого Фаста «Кларктоп», и в романе А. Сакстона «Большая Среднезападная», и в романах Ж. Амаду «Земля золотых плодов» и «Красные всходы», и в рассказах и очерках Арагона о героях Сопро-

¹ «Новый мир» № 12, 1950 г., стр. 228.

тивления, и в автобиографической повести Ж. Лаффита «Живые борются». В этих произведениях, не говоря уже о замечательной книге Фучика, ясно сказалась характерная тенденция прогрессивной литературы наших дней: показать, что типические для коммунистов черты героизма, мужества, высокой самоотверженности и смелости не являются достоянием узкого круга «избранных», а присущи (хотя бы потенциально) значительному числу людей. В этих книгах сказалось стремление найти подлинно положительных героев современности не в фантазии, не в отвлечённой мечте, а в повседневной жизни, в гуще классовой борьбы.

В лучших произведениях прогрессивной литературы, появившихся за последние годы, мы видим развитие этих тенденций. Писатели всё более внимательно заглядывают в душу своих героев, стараясь раскрыть их внутренний, духовный мир; и они стремятся показать коммунистов не только в действии, но и во взаимодействии с народом, показать Коммунистическую партию как единый организм и лучшую часть нации.

В этом смысле очень интересен роман американского писателя Ллойда Брауна «Железный город». Герои его негры-коммунисты Айзек Зэкери, Генри Фолкон и Поль Гарпер — люди разного индивидуального склада. Рассказывая их предисторию, автор показывает, что каждый из них пришёл в коммунистическое движение своим путём. Но, попав в тюрьму за «подрывную деятельность», эти люди быстро становятся друзьями. Они считают своим партийным долгом помочь товарищу по заключению негру Лонни Джеймсу, безвинно приговорённому к смертной казни. Им действительно удаётся передать «на волю» материалы о деле Джеймса и вызвать массовую кампанию протеста против этого акта судебного произвола. «Железный город» Брауна раскрывает не только нравственную силу коммунистов, но и их живые связи с народными массами.

Важное новаторское значение романа Арагона «Коммунисты» определяется тем, что здесь впервые в истории французской литературы авангардная часть народа, мозг и сердце его — Коммунистическая партия становится движущей силой грандиозной по размаху художественной эпопеи. Далеко не всё в этом произведении бесспорно: местами повествование перегружено хроникальностью, картины быта правящей верхушки кое-где растянуты; не все эпизоды, не все сюжетные линии воспринимаются как дей-

ствительно необходимые. Но самое удачное и ценное, что есть в романе, — изображение передовых людей страны. В романе Арагона действует свыше ста пятидесяти персонажей, взятых из самых различных слоёв общества. Многие из этих людей имеют свой яркий индивидуальный облик, свои взгляды, свой характер, свою биографию. И среди этого многообразия действующих лиц именно коммунисты играют наиболее активную роль, именно они сосредоточивают в себе основной пафос и интерес повествования, приковывают наиболее живые симпатии читателя.

Большинство действующих лиц — это, как правило, личности вовсе не исключительные, не выдающиеся. У каждого из них есть свои слабости, недостатки, каждый из них прошёл по-своему нелёгкий жизненный путь. На многих примерах показывает Арагон то благотворное, облагораживающее воздействие, которое оказывает Коммунистическая партия на своих членов. Перед читателем проходит множество не похожих друг на друга людей. Среди них шахтёры, металлисты, крестьяне, служащие, домохозяйки. И для каждого из них партия — это «настоящая семья», родной дом, самое главное и самое ценное, что есть в их жизни.

Рисуя своих героев в разпообразных аспектах их существования, в единстве общественного и интимно-личного, Арагон очень непосредственно и живо передаёт кровную привязанность множества рядовых французов к партии, воспитавшей их. И из многих индивидуально своеобразных фигур рядовых коммунистов, действующих в различных сферах национальной жизни — на заводе, в армии, на подпольной работе или перед лицом реакционного судилища, — постепенно вырисовывается синтетический образ Французской компартии, сумевшей с первых же дней немецко-фашистской оккупации поднять в основных пролетарских центрах страны знамя национального Сопротивления.

Арагон показывает, как в дни суровых военных испытаний возрастала притягательная сила коммунистического авангарда для всех честных, патриотических элементов французской нации. Разнообразные персонажи романа: либералы, верующие католики, а иногда просто обыватели, далёкие от общественной жизни и не привыкшие разбираться в ней, — во время войны начинали испытывать стихийное тяготение к коммунистам потому, что видели в них самых принципиальных и отважных людей страны. Всё

лучшее, что есть во французском народе, обязательно находит или должно найти общий язык с коммунистами — таков один из основных идейных выводов, подсказываемых эпопеей Арагона.

Трилогия Андре Стиля «Первый удар» значительно отличается от романа Арагона по теме и сюжету. Но и здесь в центре повествования — французские коммунисты, их самоотверженная борьба, их растущее влияние в народе. Если Арагон, оперируя материалом недавнего прошлого, даёт широкое полотно национальной жизни, то Андре Стил, непосредственно вторгаясь в современность, показывает деятельность Компартии на узком, но чрезвычайно важном участке. Герои трилогии, докеры одного из атлантических портов — секретарь районной партийной организации Анри Леруа и его ближайшие товарищи, — предстают на страницах трилогии как бойцы, стоящие на передовой линии борьбы французского народа с новой, американской, оккупацией. Вокруг этих пролетариев-патриотов, озарённых светом коммунистического сознания, концентрируется всё действие трилогии.

Писатель уделяет много внимания духовной жизни, нравственному облику своих героев, их интимным переживаниям. Тем самым обогащается идейная, политическая характеристика основных персонажей произведения. Изображение будней партийной жизни идёт рука об руку с бытовыми картинками, и мы получаем всестороннее представление о том, чем дышат и как живут передовые труженики современной Франции. И здесь, как и в романе Арагона, мы видим, что вокруг Коммунистической партии группируются честные люди из разных слоёв общества. Борьба коммунистов в защиту мира, против агрессивной политики американского империализма соответствует самым кровным интересам французов различных убеждений или профессий — будь то крестьяне или мелкие рантье-домовладельцы, учителя или врачи.

Так лучшие французские писатели наших дней правдиво изображают в действии авангардные силы современности, борючись за национальную независимость и лучшее будущее Франции.

Принцип социалистического реализма — показывать действительность в её революционном развитии — относится, конечно, не только к воспроизведению событий общественной жизни, но и к раскрытию индивидуальной

внутренней жизни человека. Ибо и в человеческой душе — в сознании и психике многих рядовых трудящихся современного капиталистического мира — происходит внутреннее революционное развитие, движение от мрака к свету, от обывательских предрассудков и иллюзий к политической сознательности, от равнодушия и безволия к готовности бороться за передовые идеалы эпохи. *Духовный рост личности* под влиянием революционного движения — это одна из главных, магистральных тем литературы социалистического реализма, начиная с романа Горького «Мать». Понятно, что и передовые зарубежные писатели, правдиво отражающие в своём творчестве современную жизнь капиталистических стран, всё с большей пастойчивостью и глубиной разрабатывают именно эту тему.

Мы допустили бы серьёзную ошибку, если бы стали утверждать, что социалистический реализм обязательно требует выдвижения передовых людей, коммунистов, в качестве центральных литературных героев. Вопрос о выборе главных персонажей произведения решается авторами конкретно, в зависимости от избранной темы, от характера изображаемой действительности. Иногда прогрессивные художники показывают силу Коммунистической партии прямо: через изображение её деятельности, иногда же косвенно: через образы тех рядовых трудящихся, которые мало-помалу начинают приближаться к её идейным позициям. У Арагона и Стиля в художественном воплощении французских коммунистов сочетаются оба эти способа. Но метод социалистического реализма, разумеется, предполагает создание и таких произведений, где большое место в сюжете занимает показ отсталых, несознательных трудящихся или полное обличительной мощи изображение антинародных сил.

Принцип воспроизведения жизни в её революционном развитии даёт большой простор для творческой инициативы художника как в выборе действующих лиц, так и в построении сюжета. Так, например, в талантливом, художественно полнокровном романе Д. Олдриджа «Дипломат» главными действующими лицами вовсе не являются коммунисты, но вся логика развития событий и характеров показывает, как к осознанию правды, к служению интересам народа, к участию в борьбе за мир своими путями приходят честные люди Англии. В сущности, всякое художественное произведение, правдиво отображающее общественную борь-

бу наших дней, передающее неодолимое стремление трудового народа к свободе и счастью, тяготеет к методу социалистического реализма.

В романе Джэка Линдсея «Весна, которую предали», действие которого происходит в Англии в 1946—1947 годах, среди персонажей преобладают рядовые труженики разных профессий, либо стоящие в стороне от политики, либо в той или иной мере заражённые реформистскими, обывательскими предрассудками. Но главный пафос повествования заключается именно в том, что автор раскрывает процесс преодоления этих предрассудков, показывает растущее разочарование рабочих в политике лейбористов. Наиболее ярко очерчены молодая работница Филлис Тремэйн и горняк Дик Бакстер. Оба они, каждый по-своему, внутренне растут, преодолевают заблуждения и колебания, стремятся найти своё место в классовых боях.

Состав персонажей романа Линдсея правдиво отражает соотношение политических сил в английском народе. Писатель не преувеличивает влияния Компартии, показывает что она в Англии отнюдь ещё не является массовой партией. Но вместе с тем он даёт возможность понять, что удельный вес коммунистов в политической жизни Англии не измеряется только их численностью. Роман Джека Линдсея показывает, как логика событий толкает трудящихся Англии на путь борьбы за мир, за подлинную демократию и национальную независимость страны — на тот путь, по которому идут коммунисты.

Рост сознания рядовых трудящихся, их внутреннее революционное развитие раскрываются во многих произведениях прогрессивной литературы последних лет. В повести талантливого индийского писателя Кришана Чандра «Когда пробудились поля» очень непосредственно и живо, в романтически приподнятой форме воссоздано превращение забитого деревенского юноши Рагху Рао в убеждённого, пламенного революционера. Одним из важных, переломных моментов повествования является эпизод, когда Рагху Рао из беседы с коммунистом Макбулем впервые узнаёт о существовании великой Советской страны, где у власти находятся простые люди, такие, как он.

Главное в социалистическом реализме — это утверждение нового, показ того, как могуче и неодолимо это новое. Но вместе с тем литература социалистического реализма, берная жизненной правде, обладает огромной силой *от-*

рицания старого, отжившего. Передовое мировоззрение, понимание законов общественного развития дают возможность лучшим писателям современности беспощадно бичевать эксплуататорские классы и показывать, что они обречены на поражение даже там, где сегодня, казалось бы, они ещё представляют собой большую силу.

В обличении эксплуататоров современные передовые писатели, разумеется, опираются на то богатое наследие, которое оставлено лучшими мастерами критического реализма, они продолжают, развивают и обогащают его в новых условиях. Великие писатели прошлого во множестве произведений раскрыли бесчеловечность капитализма, гнусность и лицемерие буржуазной морали, показали буржуазное общество как царство бессердечного чистогана, где идёт непрерывная и безжалостная война всех против всех. В лучших произведениях критического реализма, и прежде всего в русской классической литературе XIX века, раскрыта непримиримость эксплуататоров и эксплуатируемых в условиях помещичье-капиталистического строя.

Современные передовые писатели стран капитализма, опираясь на опыт М. Горького и глубоко изучая действительность, вскрывают аморальную, бесчеловечную природу буржуазных отношений и нравов, правдиво воспроизводят процесс вырождения буржуазии на последнем этапе её существования. Притом они не только демонстрируют этот процесс вырождения, как это делали ещё в начале века буржуазные писатели-реалисты, подобные Голсуорси или Томасу Манну, но и объясняют его исторические причины. Они показывают, как буржуазия, став ещё более реакционной и окончательно утратив связи с народом, тем самым ослабила себя.

Одним из главных проявлений деградации буржуазии в современную эпоху является, как известно, её отказ от национального суверенитета, готовность выбросить за борт знамя национальной независимости. Передовые писатели Франции, Англии, Латинской Америки, Японии раскрывают в новых произведениях антinationальную сущность «отечественной» буржуазии, продающей национальный суверенитет за доллары.

Крупнейшие мастера критического реализма, работавшие в прошлом столетии, — Стендаль и Бальзак, Диккенс и Теккерей — рисовали господство капитализма как отвратительную неизбежность. Перспектива гибели капита-

лизма не могла быть ясной для них. Современные передовые писатели, работающие в буржуазном обществе, исходят в своём изображении господствующих классов именно из этой перспективы. Правители нынешнего капиталистического мира изображаются в произведениях прогрессивных писателей как временные хозяева, власть которых столь же непрочно, сколь и бесчеловечна. Эти люди предстают на страницах романов и повестей как обречённые законами истории на неминуемое поражение и гибель. При всём разнообразии индивидуальных психологических характеристик тех буржуа, которые выведены в новых произведениях передовой литературы, им, как правило, присуща одна глубоко типическая черта: неуверенность в будущем, боязнь этого будущего, животный страх перед народом. Этой чертой наделены, например, такие столь не похожие друг на друга лица, как провинциальный фабрикант Лоуэлл в повести Фаста «Кларктон» и старый автомобильный магнат Виснер в «Коммунистах» Арагона.

В романе австралийского прогрессивного писателя Фрэнка Харди «Власть без славы» дана острая критика современной буржуазии. Описывая карьеру миллионера-выскочки Джона Уэста на протяжении более чем полувека, писатель даёт широкую картину господствующих в его стране порядков, обличает всю правящую верхушку, лейбористскую партию, католических церковников, показывает закулисную механику выборов.

Основное в романе — обличение капиталистической системы. Однако роман выходит за пределы критического реализма. В нём идёт речь и о развитии рабочего движения и о деятельности австралийских коммунистов. Правда, изображение передовых сил получилось довольно эскизным. Но именно оно определяет идейную тональность повествования. На старости лет Джон Уэст всё более остро чувствует мучительную, безотчётную тревогу. И притом эта тревога старого хищника мотивируется не только ощущением своего морального банкротства (как это было у Каупервуда в «Стоике» Драйзера), но и страхом перед реальным сильным врагом — революционным рабочим классом. Образ престарелого Джона Уэста, одержимого смятением, паническим страхом, на заключительных страницах романа вырастает в своеобразный символ отживающего класса капиталистов, обречённого на вырождение и гибель.

Книга талантливого австралийского писателя наглядно показывает, что наиболее плодотворно продолжать традицию критического реализма, наиболее беспощадно обличать эксплуататоров могут в наши дни именно те писатели, которые стоят на позициях или приближаются к позициям социалистического реализма.

Современная прогрессивная литература в высшей степени многообразна по своей тематике. Но какую бы область жизни ни затрагивали в своих произведениях передовые писатели, они выступают как активные деятели освободительного движения народов. Мобилизующий, наступательный дух органически присущ их творчеству.

Передовые писатели, не отделяющие своей творческой работы от борьбы народа, ставят перед собой задачу глубже изучать жизнь, всесторонне отражать правду жизни. Вместе с тем они стремятся повышать своё художественное мастерство. Они отдают себе отчёт в том, что достижения классической литературы, опыт советской литературы освоены ими ещё далеко не полностью и что овладение самым передовым, новаторским методом искусства требует от них дальнейшей большой работы над словом и образом.

Само собою разумеется, что во многих произведениях передовых художников, работающих в условиях капиталистического строя, социалистический реализм проявляется не в «химически чистом» виде, а иногда в неполной, незрелой форме, в сочетании с инородными и даже чуждыми примесями. В ряде произведений мы видим те или иные недостатки и слабости, обусловленные неопытностью их авторов, а также (чего нельзя забывать) и теми реальными трудностями, которые сопровождают становление нового художественного метода в прогрессивных литературах, развивающихся в условиях капиталистических стран. Но не в этом главное. Метод социалистического реализма *существует* — либо в виде зрелых, законченных произведений, либо в виде отдельных тенденций и ростков — уже во многих литературах капиталистического мира. На основе этого метода передовые писатели создают произведения, помогающие народам в их борьбе за мир, за демократические свободы, за лучшее будущее человечества.



СОДЕРЖАНИЕ

О месте и роли искусства в общественной жизни	3
<i>В. С. Кеменов.</i> Об объективном характере законов реалистического искусства	26
<i>Г. Е. Николаева.</i> О специфике художественной литературы (Заметки писателя)	80
<i>В. И. Борщук.</i> Роль В. И. Ленина в формировании мировоззрения М. Горького	110
<i>Ф. Я. Матыцин.</i> Борьба В. И. Ленина против вульгаризаторских воззрений Пролеткульта на искусство	155
<i>О. И. Куденко.</i> Некоторые принципы типизации в сатире В. В. Маяковского	191
<i>К. Н. Ломунов.</i> Лев Толстой в борьбе за реализм в искусстве	230
<i>Т. Л. Мотылева.</i> Утверждение принципов социалистического реализма в прогрессивной литературе капиталистических стран	262

Редактор *В. Покровская*

Оформление художника *М. Чубасова*

Технический редактор *М. Пиотрович*

Ответственные корректоры *Э. Осипова* и *Р. Кухаренко*

Сдано в набор 7 июля 1954 г. Подписано к печати 6 декабря 1954 г.
Формат 84×108¹/₂. Физ. печ. л. 9¹/₂. Условн. печ. л. 14,965. Уч.-изд. л. 15,45.
Тираж 50 000 экз. А8419. Заказ № 1541. Цена 5 руб.

Государственное издательство политической литературы.

Москва, В-71, Б. Калужская, 15.

Министерство культуры СССР. Главное управление полиграфической промышленности. Издательский отдел. Образцовый типографский цех имени А. А. Жданова.
Москва, Ж-54, Валуевский, 28.